المسرح المعاصر

من المعارضة إلى الإبداع

الدكتور / حمادة ابراهيم

دار الفكر العربي
١١ شارع جواد حسني - القاهرة
ص.ب ١٣٠ ت ٧٦٠٥٢٣ - ٧٥٠١٦٧

حتى قبل اختراع هذه الكلمة (المعارضة) ، كان كتاب المسرح فى تلك الفترة رجال معارضة ، ولكنها معارضة من نوع غريب ، ليست كالمعارضات الكلامية أو القــانونية (•••) كانت حركتهم فى ذلك الوقت حركة عدمية رافضة ، من النوع الذى يميز الأعمال الابداعية الكبرى •

(جان دوفينيو وجان لاغوت ،
المسرح المعاصر ، الثقافة والثقافة الضد)

* مدخـــل :

ان وضع كتاب يقتصر على مؤلف مسرحى واحد من المعاصرين أو مجموعة منهم ، من النادر أن يصدر عن أستاذ جامعى ، فالمعروف أن الجامعيين ، على الأقل فى فرنســا ، يتوجهون بمؤلفاتهم نحو الرواية أو الشـــعر أو نحو كتاب مسرحيين ممن استقرت سمعتهم ، ورسخت مكانتهم الفنية ، بمرور الزمن • بل ان بعض هؤلاء الباحثين يذهبون الى أبعد من ذلك ، فيحاولون أن يستبعدوا من مجالات البحث « الأدبى » سائر كتاب المسرح المعاصرين ، لأنهم لا يكتبون كما كان يكتب (كورنى) و (راسين) و (كلوديل) و (جيرودو) ، أى لا يكتبون نصوصا « أدبية » • لذلك فان المؤلفات التى تتناول فن المسرح الجديد تصدر فى معظمها فى بلاد أخرى غير فرنسا •

مقدمة

يرجع ظهور موجة المسرح الجديد الى أوائل الخمسينيات من هذا القرن ، وقد حمل هذا المسرح عناوين كثيرة ، من أهمها مسرح العبث ، واللا معقول ، والطليعة •

ومن بين الكتاب المسرحيين الفرنسيين الذين كانت أعمالهم تعرض بنجاح فى ذلك الوقت نذكر : (بول كلوديل) و (جان جيرودو) و (جان أنوى) و (مونترلان) و (أرمان ساكرو) و (ألبير كامى) و (جان بول سارتر) • وكان المسرح الجديد يمثل عالما جديدا ومبتكرا ، لأنه كان يعارض القواعد المتوارثة ويحاول أن يضع مقاييس جديدة ومعايير مختلفة للعمل المسرحى •

كانت الأعمال المسرحية الجديدة تعرض فى جميع مسارح العالم ، وبشتى اللغات تقريبا ، وقد حققت هذه المسرحيات لمؤلفيها شهرة واسعة ، وجعلتهم أكثر كتاب المسرح انتشارا فى العالم أجمع •

لقد طال بنا العهد منذ كانت مسرحية **المغنية الصلعاء** مثلا ، لمؤلفها (يونسكو) تعرض على جمهور محدود فى أحد المسارح الضيقة الحقيرة فى باريس ، ولم تلق الا الاستنكار والعزوف ، بل والهجوم من معظم المشاهدين والنقاد • ثم ها هى ذى المسرحية نفسها ، وقد أصبحت من الكلاسيكيات فى مسرح العبث ، وتوجت حياة كاتبها بمقعد فى مجمع الخالدين ، أو مجمع اللغة الفرنسية •

أما (صامويل بيكيت) فان أولى مسرحياته بعنوان : **فى انتظار غودو** ، أحدثت ما يشبه دوى القنابل على مسارح باريس ، حتى ان معظم المشاهدين

فى العروض الأولى خاب أملهم ، وغادروا المسرح بعد الفصل الأول ، ثم لحق بهم الباقون بعد دقائق من بداية الفصل الثانى ، وقد دارت معركة حامية بين المشاهدين خلال فترة الاستراحة ، غير أن هذه المسرحية ، كمسرحية (يونسكو) أصبحت من المسرحيات الكلاسيكية المعـاصرة ، وستظل من أكبـر الأحداث المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية .

وراء روح الفكاهة والهزل التى تطبع هذا النوع من المسرحيات ، كان الكتاب يخفون موقفا متشددا نحو فنهم ، ويبدون غيرة شديدة على طبيعة هذا الفن ، بحيث ان (بيكيت) حينما فوجىء بالنجـاح الذى حققتـه مسرحية : **فى انتظار غودو** ، لام نفسه على التنازلات التى قدمها للجمهور ، وعاهد نفسه أن يكون أكثر صعوبة فى المرات التالية :

[فى المرة التالية لن تكون هناك أية تنازلات (...) ، ولن ينتظر المشاهدون خمس دقائق ، فسيغادرون مقاعدهم قبل ذلك]

هذا الشـعور العدوانى نحو الجمهور ، نجده أيضـا عند (يونسكو) وبمناسبة مسرحيته الأولى أيضا ، فعندما كان الكاتب يتبادل المشورة مع المخرج حول نهاية المسرحية ، ويعرض عليه النهايات المحتملة ، اقترح (يونسكو) من بينها أن يظهر هو بنفسه على منصة التمثيل فى نهاية المسرحية ، ويصـيح فى الجمهور قائلا :

[أيها الرعاع ، سأمزقكم اربا اربا]

والحقيقة أن الكاتب التقليدى بصفة عامة ، والكاتب المسرحى بنوع خاص ، يسعى جهده لمرضاة الجماهير وكسبها الى صفه ، حتى الكاتب الذى يزعم أنه لا يعبأ بالجمهور ويحتقره مثل (مونترلان) ، فانه يحاول أن يحظى على الأقل باعجاب هذا الجمهور ، الا أن الأمر يختلف تماما فيما يتعلق بالمسرح الجديد

اذ أن الكاتب يجد متعة فى استثارة الجمهور واستفزازه ، بل وتحقيره فى بعض الأحيـان •

ويرجع ذلك بصفة خاصة الى أن الاتصال فى المسرح التقليدى ، يعتمـد على لغة تقليدية معروفة للجميع ، ووسائل فنية تساعد فى تبسيط هذا الاتصال وجعل الرسالة فيه سهلة ميسورة ، أما فى المسرح الجديد ، فان هذه اللغة وهذه الوسائل الفنية تتشابك وتتعقد بحيث يصعب فهمها على المشاهد العادى • اننا فى المسرح التقليدى نناقش بعض الآراء والأفكار ، لذلك تبقى الرسالة محددة واضحة رغم أى غموض ، أما المسرح الحديث فانه يرفض الاتصال العـادى المباشر ، لأن الرسالة فيه لا تصدر من قناة واحدة ، بل من قنوات متعددة ، مما يجعل دلالاتها أيضا متعددة ، ان ما يميز عملية الاتصال فى المسرح الحديث هو الانفتاح على الوسائل الفنيـة الكثيرة ، والتشعب فى الدلالات ، فاللغـة المسرحية الحديثة تتألف من وسائل عديدة وأساليب مختلفة ، ومن ثم فنحن بصدد معارضة ترفض التقاليـد ، والأعراف المستقرة ، وتسعى الى الحداثة والابتكار عن طريق تعدد الوسائل •

واذا كان بين كتاب المسرح الحديث اختلافات مذهبية أو فكرية أو حتى فنية ، فانهم جميعا يشتركون على الأقل فى موقف واحد يتمثل فى معارضتهم الجماعية للأنماط القديمة ، ورفضهم المطلق للقواعد التقليدية التى تحكم العمل الفنى • انهم يديرون ظهورهم لمن سبقهم من القدماء والمعاصرين ، هذا الرفض الكامل الذى يشمل الجمهور والأعراف والقواعد السائدة ، سواء بسواء ، يتجلى فى المقالات والدراسات والمقابلات الصحفية ، التى نشرت لهؤلاء الكتاب المحدثين، واذا كان أحدهم ، وهو (بيكيت) قـد لزم الصمت ، فانه قـد عبر عن رأيه قديما فى هذا الموضوع ، وعن رفضه للتقاليد ، وذلك فى معرض حديثه عن بعض الفنانين الآخرين فى مؤلفاته التى تحمل العناوين التالية :

دانتى ... برونو ، فيكو ... جويس[1] ، **وبروست**[2] ، **وأحاديث مع جورج دوثيت**[3] .

أما فيما يتعلق بآراء (آداموف) التى يحمل فيها على القديم ، ويشرح مفهومه الجديد للفن والمسرح ، فقد نشرت تحت العناوين التالية :

الاعتراف[4] ، **ومقدمة المجلد الثانى من مسرحياته**[5] **و هنا والآن**[6] ، **والرجل والطفل**[7] .

وأما (يونسكو) فقد كان أكثر كتاب المسرح المعاصر حديثا عن فنه ، ودفاعا عنه ، وقد كتب الكثير من المقالات التى نشرها فى الصحف ، وعقد بعض المقابلات الصحفية التى يهاجم فيها المسرح السائد فى الخمسينيات وما قبلها ، ويرد فيها على النقاد الذين يحملون على المسرح الجديد .

ولعل أشهر مؤلفاته فى هذا الصدد كتاب : **المذكرات والمذكرات الضد**[8] ، الذى جمع فيه الكثير من آرائه التى سبق أن نشرها فى الصحف ، بالاضافة

---

1 — BECKETT S., **Dante ... Bruno, Vico ... Joyce,** in **Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress,** Paris Shakespeare et Cie, 1929.

2 — Id., **Proust,** Londres, Chatto and Wimdus, 1931.

3 — Id., **Entretiens avec Georges Dulhuit, Transition Forty-Nine,** décembre 1949.

4 — ADAMOV A., **L'Aveu, Sagittaire,** Paris, 1946.

5 — Id., Théâtre II, Paris. Gallimard, 1955.

6 — Id., **Ici et Maintenant,** Gallimard, 1964.

7 — Id., **L'Homme et l'Enfant, Souvenirs, Journal,** Paris Gallimard, 1968.

8 — Ionesco E., **Notes et Contre-Notes,** Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962.

الى مجموعة أخرى من الكتب أهمها : **أحاديث مع كلود بونفوا**[٩] ، **وشذرات من اليوميات**[١٠] ، **والحاضر والماضي والماضي والحاضر**[١١] **وكشوف**[١٢] •

وبالاضافة الى آراء المؤلفين أنفسهم وأحاديثهم وذكرياتهم ومذكراتهم التى ذكرناها ، توجد مئات المقالات حول المسرح الحديث ، نشرت فى الصحف اليومية والجرائد الأسبوعية والشهرية ، ومثلها من الدراسات التى ظهرت فى المجلات الأدبية ، والمسرحية ، وكذلك الكتب التى وضعت حول كاتب محدد أو مجموعة من الكتاب ، وقد حاولت هذه الدراسات جميعا أن تقيم هذا المسرح الحديث بالنظر الى المسرح التقليدى والى أهدافه التى يسعى الى تحقيقها •

وهى تارة تطلق عليه المسرح الضد ، وتارة مسرح العبث ، وتارة أخرى مسرح اللا معقول ، أو مسرح الطليعة ، أو المسرح التجريبى ، ومع أن هذه القائمة لم تشتمل على جميع الأسماء التى خلعت على هذا المسرح الحديث (بعض النقاد يسميه : المسرح الحديث بالفعل ، وبعضهم يطلق عليه المسرح المعاصر) ، الا أنها تؤكد الاتجاه العام نحو روح المعارضة أو الرفض الذى يميز الانتاج المسرحى الذى ظهر فى الخمسينيات • وبالرغم من الخلافات الفكرية التى نلاحظها بين (بيكيت) مثلا و (يونسكو) أو (آداموف) وخاصة فى مسرحياته الأخيرة ، الا أن سائر هؤلاء الكتاب يجمعون على رفض الأعراف القائمة والتقاليد الراسخة فى مجال المسرح الذى كان سائدا فى تلك الفترة •

---

9 — BONNEFOY C., **Entretiens avec Eugène Ionesco,** Paris Pierre Belfond, 1966.

10 — IONESCO E., **Journal en Miettes,** Paris, Mercure de France, 1967.

11 — Id., **Présent Passé, Passé Présent,** Paris, Mercure de France, 1968.

12 — Id., **Découvertes,** Illustrations de l'auteur, Genève, Albert Skira, 1969.

ان الطابع المميز لذلك الموقف ، هو أن مظاهر الثقـة وأسباب اليقين التى كانت شائعة فى المـاضى ، قـد زالت وانمحت ، لأنهـا أمام التجربة ، أثبتت قصـورها وعجزها ، ففقـدت حظوتها عنـد الناس الذين أصبحوا ينظرون اليها باعتبارها أوهاما من أوهام عالم الطفولة لا وزن لها ولا قيمة ٠

(مارتان اسلان ، **مسرح العبث**)

المعـــانى والتعريفـــات

وهكذا يمكن أن نقول : ان المسرح الحديث أو مسرح الطليعة ، هو المسرح الذى يرفض التقاليد ، ولعلنا نستطيع أن نلم بمعنى هذا الرفض ، اذا استعرضنا آراء مشاهير النقاد فى هذا المسرح ، واستطلعنا التعريفات التى وضعت حول هذا الفن فى الخمسينيات ، ولعل من أوائل هذه التعريفات ما جاء على لسان الناقد (لوك استانغ) الذى صاغ هذا التعريف عام ١٩٥٣م ، بعـــد أن شاهد مسرحية : **فى انتظار غودو** •

[ان مثل هـــذا المسرح ، يستحق أن نطلق عليه « المسرح الضد » وذلك بالنسبة للأعراف ، والقواعد التقليدية للفن الدرامى •

ولا يعنى هذا الابتعاد عن القديم وحسب ، وانما يتضمن هذا الحكم ، وبشكل خاص ، روح القطيعة وارادة الرفض][١] •

وهذا ناقد آخر هو (سيلفان دوم) ، بعد أن حمل على الأشـــكال التى نسبها الى عصور الاغريق ، وعصر لويس الرابع عشر ، والقواعد التى تعتمد على الصور البيانية والبلاغية التى لا تلائم روح العصر ، يقول :

[على الذين يعيشون بعد الانفجار ، اذا أرادوا أن يستمروا فى الكتابة ، أن يجدوا مادة جديدة لمجتمع جديد ، فلابد للمضمون الجديد من شكل يلائم المضمون][٢] •

---

1 — JACQUART E., **Le Théâtre de dérision**. Gallimard, 1974.

2 — DHOMME S., **les auteurs à l'avant-garde du théâtre**, dans Cahiers Renaud - Barrault, No. 13, Octobre 1955, coll L'Action théâtrale, Paris.

وهذا الناقد الشهير (رولاند بارت) فى مجلة : « المسرح الشعبى » يركز على القطيعة بين العالم البرجوازى ومفهوم الفن الجديد ، وهو يذهب الى حــد التوكيد بأن الطليعة ليست سوى طريقة :

[للتغنى بموت البرجوازية] •

كما أنهــا تمثل :

[الانتقال من مجتمع مغلق ، الى مجتمع مفتوح][٣] •

وفى العام نفسه ، وبعد شهرين تقريبا ، وفى الجريدة نفسها ، نقرأ رأيا مشابها للناقد (برنارد دور) يقول فيــه :

[ان كل طليعة ما هى الا قطيعة أو مقاطعة للعرف الشائع ، ورفض للنظام والايقاع السائدين] •

كما يرى (برنارد دور) أن جوهر الطليعة :

[ليس الثورة وحسب ، وانما التجديد أيضا][٤] •

وهكذا ، فان ثورة الطليعة ليست ظاهرة دادية هدامة ، بل تتضمن أيضا جانبا ايجابيا بناء •

أما (غابرييل مارسيل) ، فيرى أن من الأمور ذات المغزى أن يكون كبــار كتاب المسرح الطليعى من الأجانب ، أى غير فرنسيين ، لا وطن لهم ، أو بمعنى أصح مستأصلون أو مجتثون من جذورهم ، فهاهم أكبر ثلاثة يمثلون هــذا المسرح (بيكيت) و (يونسكو) و (آداموف) لا يعيشون فى أوطانهم :

---

3 — BARTHES R., **Théâtre Populaire,** No. 18,1er Mars, 1956, Paris.
4 — DORT B., **Théâtre Populaire,** 1er Mai, 1956, Paris.

وظاهرة عـدم الانتماء مرتبطـة ببعض الملامح المميزة لانتاجهم ، انهم قادمون جدد ، ولا يعنى هذا فقط أنهم بلا ارث ، ولكنهم رجال يرفضون كل ميراث ، وهم يحملون على القيم المتعارف عليها ، وكذلك على المتطلبات الفنيـة التى يعتقد كتاب المسرح حتى اليوم أن من واجبهم الاستجابة لها) [٥] •

وفى عام ١٩٥٩م نشرت (روزيت لامون) مقـالا بالانجليزية بعنوان : **الملهاة الغيبية أو الميتافيزيقية** The Metaphysical Farce ، فى المجلة الفرنسية The French Review أعيـد نشره مترجما الى الفرنسية فى كتاب يضم مجموعة من الدراسات لمجموعة من النقاد ، حول (صمويل بيكيت) بعنوان : **صورة نقـدية** فبعد أن خلعت الناقدة على هذا المسرح هاتين الصفتين اللتين بتضمنها عنـوان المقـال ، وجمعت (بيكيت) و (يونسكو) و (جان جينيه) و (آداموف) مع حوالى عشرة من زملائهم الفرنسيين والانجليز والأمريكيين ، ركزت على طابع القطيعة أو المقاطعة التى أحدثها المسرح الحديث مع مسرح (سارتر) و (كامو) اللذين شبهتهما الناقدة بالخطباء أو المحاضرين ، الذين يروجون لآرائهم وفلسفاتهم من فوق منصة ، مشيرة بذلك الى الشكل الجديد الذى اتخذه فن المسرح الحديث الذى يدرك أن :

[الطريقة المباشرة للوصول الى عقول المشاهدين وقلوبهم ليست الكلام ، ولكن العرض] [٦] •

---

5 — MARCEL G., **La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme,** dans La Revue théâtrale, No. 39, 1958.

6 — LAMONT R., **La farce métaphysique de Samuel Beckett,** in, **Samuel Beckett, configuration critique 8 ",** 1964.

وفى عام ١٩٦٠م ، ظهر مقال آخر لناقد انجليزى آخر هو (جورج ستينر) « George Steiner » بعنوان : **اعتزال العالم** The Retreat From The World

وقــد أكد العنوان على الوســائل الفنيــة المستعملة فى المسرح الحــديث ، الذى أصبح شيئا فشيئا يستغنى عن اللغة أو الكلام ، وبذلك جعل المعارضة على المستوى الفنى أو الشكلى الذى يمثل جوهر الاختلاف بين المسرحين •

وفى عام ١٩٦١م ، ظهر كتاب جامع ، للانجليزى (مارتان اسلان) بعنوان : **مسرح العبث** ، وفيه يحلل الناقد أعمال كبار كتــاب مسرح العبث (بيكيت) و (يونسكو) و (آداموف) و (جينيه) ، بالاضافة الى حوالى عشرة من الكتاب الأوربيين والأمريكيين ، الذين يندرجون تحت هذا النوع من المسرح ، بعد ذلك ، وهذا ما يهمنا الآن ، يؤكد الكاتب على ظاهرة المقاطعة ، وذلك بارجاعها الى عودة المسرح الحديث الى تقاليد قديمة بل مهجورة من فرط قدمها ، مركزا بذلك على الأساليب الجديدة التى تشيع فى المسرح الجديد ، الأمر الذى يبدو معه فن المسرح الحديث وكأنه نوع من البعث أو الاحياء لفنون قديمة كالتمثيل الصامت القديم mimus ، وكوميديا الفن ، ومهرجى القرون الوسطى ، والمهرجين المنتشرين فى مسرحيات (شكسبير) بالاضافة الى أدب الخوارق والسرياليــة وفنون الملاهى والمــايم الأمريكى •

وفى محاولة لتبرير عــدم فهم النقاد لمسرح الطليعة والبلبلة التى أثارها هــذا المسرح عند جمهور المشاهدين ، يقول (اسلان) :

[انهــا ــ هذه الأعمال الجديدة ــ تنتمى الى تقليد مسرحى جديد مايزال فى طور التبلور ، ولم يفهم بعد ، ولم يوضع له تعريف محدد •

واذا حاولنا أن نحكم على هذه الأعمال المسرحية من خلال المعايير والقواعد والأعراف السابقة التى نحكم بها على الأعمال الأخرى ، بدت لنا هذه الأعمــال الجديدة نوعا من الدجل والشعوذة المهينة][7] •

7 — ESSLIN M., **Théâtre de l'absurde,** Buchet/ Chastel, Paris 1977.

ويعتبر عام ١٩٦٢م العام الذى نشر فيه (يونسكو) المقالات التى جمعها فى كتابه الشهير **المذكرات والمذكرات الضد** ، وفيهـا يعرض آراءه فى الفن والمسرح بشكل عام ، وفيما يكتب هو بشكل خاص ، فهو يرى أن الانسان الطليعى يرفض النظام السائد :

[ان الفن الطليعى الحق ، أو الفن الثورى ، هو الذى يعارض بكل شجاعة وجرأة الزمن الذى يعيش فيـه ، وبذلك يبـدو وكأنه لا ينتمى الى هـذا العصر][٨] .

ويفضل (يونسكو) سواء فى كتابه هذا او فى مقالاته ومقابلاته أن يعرف الطليعة بوصفها قطيعة ومعارضة :

[ففى حين يعتقـد معظم الكتاب والفنانين والمفكرين أنهم ينتمون الى عصورهم ، يدرك الكاتب المتمرد أنه ضد عصره][٩] .

بل ان (يونسكو) يذهب الى أبعد من ذلك ، حينما يرى أن الكاتب الطليعى هو بمثابة عدو للمجتمع :

[أن الرجل الطليعى ما هو الا عدو فى المدينة التى يحاول أن يفسخها ويتمرد عنيها ، ذلك لأن أى شكل من أشكال التعبير التقليدى شأنه شأن أى نظام من النظم ، يعتبر شكلا من أشكال القهر والاضطهاد][١٠] .

ان المسرح فى تصور (يونسكو) سجين للتقاليد ، والمحرمات ، والعادات الفكرية الجامدة ، فى حين أن :

---

8 — IONESCO E., **Notes et Contre-Notes,** Paris, Gallimard coll. « Idées » 1962.

٩ — المرجع نفسه .
١٠ — المرجع نفسه .

[عملية الابداع الفنى ، بطبيعة جدتها وحداثتها ، تعتبر عدائية ، عدائية بشكل تلقائى ، فهى تخالف الجمهور ، الجمهور العريض ، اذ تثير سخطه بغرابتها، وشذوذها ، ذلك الشذوذ الذى هو فى الحقيقة نوع من السخط][11] •

وقد شهد عام ١٩٦٢م نفسه ثلاث مقالات نقدية حول المسرح الجديد ، الأولى للناقد (دافيد غروسفو جيل) ، بعنوان :**أربعة مؤلفين مسرحيين وتعليق**[12] أظهر فيها كتاب المسرح الجدد فى حالة ثورة على المجتمع •

أما المقال الثانى ، فكان للناقد (ج• ل• ستيان) [13] ، وقــد ركز فيــه على أن المعارضة القائمة بين المسرح القديم والحديث هى معارضة فنية وفلسفية سواء بسواء •

أما (جان كوت) فى كتابه : **شكسبير معاصر لنا** ،فقــد بين كيف أن المسرح الذى يكتبه (يونسكو) و (بيكيت) و (آداموف) يحمل على الوضع البشرى :

[انه يعالج قضايا المــأساة وصراعاتها وموضوعاتها : الوضــع البشرى ومعنى الحياة ، والحرية والضرورة ، والتناقض بين المطلق وبين ضعف الانسان وعجزه][14] •

وهذا (ليونارد برونكو) فى كتابه :**المسرح التجريبى فى فرنسا ، ١٩٦٣م** — الذى ترجم الى الفرنسية بعنوان : **مسرح الطليعــة** ، يعتبر أن مسرحيــة :

---

١١ — المرجع نفسه .

12 — GROSSVOGEL D., **Four Playwrihts and a Postscript,** Cornell University Press, 1969.

13 — STYAN J. L., **The Dark Comedy,** Cambridge University Press, 1962.

14 — KOTT J., **Shakespeare notre contemporain,** Payot, Paris, 1962.

أوبوملكا — ١٨٩٦م — لصاحبها (جارى) أول مسرحية طليعية ، وفى معرض تحليله لروح الثورة والمعارضة فى هذه المسرحية وكاتبها يقول (برونكو) :

[فى عام ١٨٩٦ ، صدم (الفريد جارى) جمهور « مسرح الأوفر » الهادىء المسالم بلفظة « نيلة » المدوية التى أطلقها الأب أوبو مفتتحا بهـا المسرحية . أن تمرد (جارى) على الأخلاقيات البرجوازية والقيم المسرحية السائدة ، متأثرا فى ذلك بالرومانسية والأدب غير التقليدى فى القرن التاسع عشر ، مهد لتمرد أكثر تنظيما على يد (أبوللينير) من خـلال مسرحيـة **ثديا تيريزياس** ، والمجهودات المتواضعة للدادية والسريالية][١٥] .

وبذلك ، فان (برونكو) يرى كغيره من النقاد ، أن مسرحية : **أوبوملكا** ، هى أساس مسرح الطليعة ، لأنها أول مسرحية حديثـة ، تعكس تمرد الكاتب المزدوج ، تمرده على المجتمع الذى يعيش فيه ، وتمرده على أشكال الفن المسرحى الواقعية والطبيعية السائدة ، والتى كان يدعو لها « المسرح الحر » .

وفى عام ١٩٦٣م أيضا ، وصف (أوليفيه دى مانيى) المسرح الذى يكتبه (بيكيت) « بالمسرح الشاب » ثم أكد على روح المعارضة التى تميز هذا المسرح بقوله :

[ان مسرح (بيكيت) الغيبى (الميتافيزيقى) يعتمد على الرفض الجذرى للعناصر الأساسية التى تشكل مفهومنا للمسرح][١٦] .

وغنى عن البيان أن مثل هذا الحكم ينطبق أيضا على مسرح (يونسكو) و (آداموف) و (جينيه) وغيرهم من كتاب الخمسينيات .

---

15 — PRONKO L., **Théâtre d'avant-garde** Denoël et L. C. Pronko, 1963.

16 — MAGNY O., **Samuel Beckett et la Farce métaphysique,** dans " Cahiers Renaud-Barrault ", No. 44, Octobre(1963.

وفى عام ١٩٦٤م قام الأمريكى (جورج ويلو ورث) بدراسة تحليلية لحوالى عشرة من كتاب المسرح الطليعى ، تجمعهم صفات مشتركة أهمها الغرابة فى الوسائل الفنية والمعارضة ، معارضة القواعد السائدة والنظام الاجتماعى[١٧].

وفى كتابه الممتاز بعنوان : **عودة المأساة** أكد (دوميناش) الفكرة السابقة التى تقول بأن المسرح الجديد ينتمى الى الفارس الغيبية ، وعرض لخصائصها التى تتعارض مع خصائص المأساة الكلاسيكية ، لأن الفارس الغيبية كما بدأها (جارى) ومارسها (يونسكو) و (بيكيت) تعارض التاريخ ، أسوة بالرواية الجديدة :

] هذا الانقلاب الذى يقع فى الرواية يصعب عمله فى المسرح الذى ينبغى أن يعرض للنظر ، ومع ذلك فالانقلاب الذى حدث فى المسرح أبعد أثرا ، وهذا ما فعله (يونسكو) و (بيكيت) ، فكلاهما قد نأى بنفسه عن الجدل الكلاسيكى حول الانسان ، كما انصرف عن التحليل النفسى ، وحمل على ترابط الشخصية وتماسك اللغة ، وقدم صورة قبيحة ساخرة غريبة تدخل فى نطاق المأساة ، لأننا لو أمعنا النظر لوجدنا أن المسرح الحديث ، مسرح العدم ، يشتمل على معظم العناصر التى تكون المأساة ، ولكن بطريقة معكوسة [[١٨] .

وهذا (جينيفييف سيرو) فى كتابه : **تاريخ المسرح الجديد** ، يوجز المعارضة بين المسرح الجديد والقواعد الراسخة فيقول :

] ان كل كاتب من كتاب المسرح التجريبى (...) يكتب فى صمت بعيدا عن الآخرين ، تسوده روح المعارضة المطلقة للمسرح السائد فى عصره ، ومن

17 — WELLWARTH G., **The Theatre of Protest and Pardadox,** New York, University Press, 1964.

18 — DOMENACH J. M., **Le Retour du Tragique,** éd du Seuil, Paris, 1967.

ثم يبدو فاضحا شائنا مستجلبا سخط العقليات التقليدية] [١٩] •

وفى عام ١٩٦٧ م . عاد (بيرنارد دور) الى فكرة مقاطعة العرف الشائع ورفض النظام والايقاع السائدين :

[حقا ، ليس هناك من شك ، فى أن أساس المسرح الطليعى هو المقاطعة المطلقة بلا رجعة ، ان معارضة المسرح القائم هى معارضة غير مشروطة ، ان الطليعة تحمل على المبدأ الأساسى الذى يعتمد عليه المسرح التقليدى (•••) قصارى القول ان الأمر يتعلق بعملية رفض تام وانكار مطلق] •

ومن ناحية أخرى ، تناول هذا النـاقد بالتحليل خطط (استراتيجيات) الكتاب الجدد فى معركتهم ضد التقاليد فيقول :

[وقد تسلح كتاب المسرح الطليعى فى هذه المعركة بأسلوبين : فبعضهم يرفض دفعة واحدة المسرح البرجوازى وكافة قواعده ، والآخرون يدمرونه من الداخل عن طريق العبث واللامعقول] [٢٠] •

وفى عام ١٩٦٨ م ، ظهر كتاب بعنوان : **بيكيت ،** ضمن سلسلة : الكتاب أمام الله ، لمؤلفه (جان أونيموس) ، والكتاب متأثر بالروح الدينية التى تسم صاحبه ، ويرى الكاتب أن (بيكيت) ، وهو يعرضـه مثـلا لكتاب المسرح الحديث ، يسخط العقول الايجابية التى تعترف بوسـائل علم النفس وعلم الاجتماع ، ودورهما فى بنـاء الانسان السعيد البعيـد عن قلق « الحضارة العظمى » •

19 — SERREAU G., **Histoire du Nouveau Théâtre,** Paris, Gallimard, 1966.

20 — DORT B., **Théâtre Public,** éd du Seuil, 1967.

ومن ناحية أخرى ، فهو يقـابل بالاحتقار من جانب المـاركسيين الذين يؤمنون بالتاريخ ، ويضعون ثقتهم فى الانسان ، أما المسيحيون فانه (بيكيت) يصيبهم بالحيرة والقلق ، لأنهم يرفضون أن يروا أنفسهم فى صورة شخوص (بيكيت) التى تشبه أشباح الموتى :

[يكفى أن نلاحظ ردود الأفعـال التى يثيرها هذا المسرح : انه ينشر الاضطراب والقلق ، بل انه يترك جرحا عميقا بحيث يجعلنا نخاف منه ، ويجعل البعض يرفضونه تجنبا لمواجهته] (٢١) .

ومع مرور الزمن ، تتضـح الرؤية ، وتستبين أسباب هذه المقاطعـة ، وموضوع تلك المعارضـة ، فهذا (الفريد سيمون) فى قاموسه الشـهير عن المسرح الفرنسى المعاصر ، بعد أن أشـار الى المعارضة الشديدة التى يلقاها المسرح التقليدى ، من قبـل المسرحيات الجـديدة « المثـيرة الفاضحة » ، أضاف قائلا :

[أن (يونسكو) و (بيكيت) و (جينيه) لا يأخذون الجمهور فى اعتبارهم الا لمعارضته ، كاشفين له عن تفاهته من خلال التفاهة العامة] (٢٢) .

أما (بول فيرنوا) فهو يفصل القول أكثر ، وبالتالى يشرح لنا أسباب المعارضـة والرفض ، فقد شمل هجومه مسرح البولفار أو مسرح الشارع والمسرح الملتزم :

---

21 — ONIMUS J., Beckett coll. " **Les Ecrivains devant Dieu** " Desclée de Brouwer, Paris 1968.

22 — SIMON A., **Dictionnaire du théâtre français contemporain**, Larousse, 1970.

[ان كل مسرح تقليدى ، فى رأى الطليعة ، هو مسرح بوليسى بشكل من الأشكال ، بقدر ما يحاول اثارة فضول المشاهد ، فعقدة الحبكة تؤدى فى أغلب الأحيان الى حل معين ، ونهاية محددة عن طريق الكشف عن حدث مجهول] (٢٣)

واذا صح ذلك على مسرح الشارع ، فان المسرحيات الكلاسيكية أيضـا لا تسلم كثيرا من هذا الحكم ، وهو ينطبق أيضـا على الدراما الرومانسية ، فالفضول الذى تثيره مثل هذه المسرحيات يتعلق بالفلكلور والملابس والعادات والتقاليد التى يعرضها ، حتى المسرح الملتزم يتعرض للهجوم :

[ففى المسرح الملتزم ، يكون الهدف معروفا مسبقا ، فاذا كان المسرح التقليدى يفضى الى المفاجأة الختامية التى لم تكن فى الحسبان بشكل ما ، فان المسرح التعليمى أو الملتزم هو مسرح انتظار دون مفاجأة] (٢٤) .

هذا الرأى ذاته نجده عند (ايمانويل جاكوار) الذى يرى أن المسرح الحديث — يسميه مسرح الهزء — يقلب الأوضـاع المستقرة ، ويدوس القيم المعترف بها ، فـ (بيكيت) و (يونسكو) و (آداموف) كما يقول :

[قد حملوا ثلاثتهم على المسرح التقليدى ، سواء أكان مسرح شـارع أم مسرحا أدبيا ، أم واقعيا ، أم حتى فلسفيا] (٢٥) .

كذلك ، فان (جيرار دوروزوا) فى كتـابه بعنـوان : **بيكيت** ، و (جان دفينيـو) ، و (جان لاغوت) ، فى كتابهما بعنـوان : **المسرح المعـاصر ،** يرددان الرأى نفسه ، فبالنسبة لهم كما هى الحال بالنسبة لكثيرين غيرهم من النقاد والباحثين ، فان كتاب مسرح الخمسينيات هم كتاب معارضة .

---

23 — VERNOIS P., **La dynamique théâtrale d'Ionesco,** Klinckeieck, Paris, 1972.

٢٤ — المرجع نفسه .

25 — JACQUART E., **Le Théâtre de Dérision, Gallimard, 1974.**

صحيح أن أحدهم ، وهو يونسكو ، استطاع أن يحتــل مكانا فى مجمع اللغة الفرنسية بين الخالدين ، وأن آخر وهو (بيكيت) حصــل على جائزة نوبل ، وأن أعمال (يونسكو وبيكيت وجينيه وآداموف) عرضت على المسارح الرسمية للدولة :

[غير أن ذلك كله لا يمنع كون حركتهم حركة عدمية من نوع الحركات العدمية الخاصة بعمليات الابداع المسرحى • ان مسرح الابداع يصفع الجمهور على وجهه ، ويعيــد النظر فى شكل المجتمع واستمراره ، انه يضرب ويقلق ، ويزعج ويتمرد ، وكتابه شهود عيان على انهيار صورة الانسان ، ونهاية وهم من الأوهام] (٢٦) •

تلك كانت حصيلة قرابة ثلاثين مقالا ، وتحليلا ، غطت ربع قرن من الزمان تقريبا ، منذ ظهور مسرح الطليعة ، كلها تجمع على أن هذا المسرح يعبر عن معارضته للوضع الانسانى ، ومعارضته للوضع الاجتماعى ، ومقاطعته للأعراف السائدة •

* *

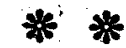
وبعــد هذه اللمحة التى عرضنا فيها لأهم الآراء التى أجمعت على روح المعارضة فى هذا المسرح ، وقبل أن نبدأ فى تحليل أصوله وجذوره ، يجدر بنا أن نشير الى حقيقة هامة وذات مغزى ، ولعلها تبرر ، ولو بشكل جزئى شيوع روح المعارضة فى كتابات هؤلاء المؤلفين ، ذلك أن هذه الطليعة كما هى الحال بالنســبة لعصور المسرح الفرنسى الزاهرة التى تأتى فى اطار تأثيرات أجنبية [اسبانية مع (كورنى) ، وانجليزية مع (فيكتور هوغو) وألمانية مع (جان

---

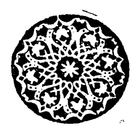
26 — DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., **Le Théâtre contemporain**, coll. «tt» Larousse, 1974.

٢٧ — المرجع نفسه.

جيرودو)] ، قد تأثرت هى أيضا بعدة روافد أجنبية • ولعل أكبر دليل على ذلك أن ثلاثة من أشهر أربعـة من كتاب هـذه الحركة ينتمون الى جنسيات أخرى غير فرنسية ، فـ (يونسكو) من أصل رومانى ، و (بيكيت) ايرلندى الجنسية ، و (آداموف) من أصـل روسى • انهم مقطوعون من أصولهم ، منتزعون من مجتمعاتهم ، لا ينتمون الى وطن محدد ولا الى مجتمع معين ، ولا الى تقاليـد وأعراف بعينها ، بل هم على هامش الأوطان والمجتمعـات والأعراف ، وكان من السـهل أن نجد هؤلاء يحملون على القيم التى أجمع الناس على احترامها ، وكذلك على الوسائل التى استمسك بها من سبقهم ، وأعتز بها معاصروهم •



الباب الأول



الحياة

قصـــارى القــول ، ان مسرح الخمسينيات لا يدين بشىء الا للحياة وللمسرح •

[(دوفينيو) و (لاغوت): **المسرح المعاصر**]

أصبح من المسلم به ، كما أسلفنا ، أن ما يميز مسرح الطليعة هى ارادة الرفض والمقاطعة الكاملة ، وهذا معناه موقف ثورى حيال التقاليد الراسخة وعداء مستحكم لمقتضيات اللياقة والأعراف المستقرة ، وكذلك نحو الجماهير العريضة التى يحاول هذا المسرح أن يتجاهلها ، وقد يصل به هذا التجاهل الى حد التحقير والاهانة .

والحقيقة التى سنحاول التدليل عليها فى الصفحات التالية ، هى أن مسرح الطليعة ما هو الا وجه من أوجه المعارضة الكثيرة التى تطبع حيـاة الانسان والوضع البشرى منذ بدء الخليقة حتى عصرنا الحاضر ، ومن الملاحظ بادىء ذى بدء أن موضوع المعارضة هذا ، وقضية التمرد بشكل عام قد بلغت من الأهمية ومن الخطورة بحيث أصبحت الموضوع الشاغل فى المجتمعات المعاصرة ، الأمر الذى جعلها تشـغل حيزا كبيرا فى المطبوعات التى تصـدر فى مختلف بلدان العالم ، وبشتى اللغات ، وبخاصة بعـد الأحداث التى شهدتها فرنسا فى مايو ١٩٦٨ م . مقالات ودراسات وتحليلات لا تكف عن مطالعتها فى الصحف والمجلات ، بالاضافة الى الكتب الكاملة التى خصت هذا الموضوع بالاهتمام والمعالجة ، منها عدد هائل فى المكتبة الفرنسية ، نذكر منه على سبيل المثـال لا الحصر : **العالم المتمرد** ، (أندريه ستيفان) ، **انتفاضة الشبان فى العالم** (جورج بالوكرى هورو ورث) ،**سياسة الذكر** (كات ميليـه) **ألا يزال هناك رجال ؟**(فرانسواز بارتوربيه) ، **التمرد ضد الثورة** (جاك اللول) ، **ثم مظاهر المعارضة الكبرى فى التاريخ** (بيير باراف) .

هذا بالاضافة الى مجموعة الكتب التى وضعها (جيرار مينديل) الذى بدأ منذ عام ١٩٦٨ م ، يعلن نهاية مجتمع سيادة الآباء ، ذلك المجتمع الذى

اختنق تحت وطأة الثورة الصناعية والتجارية ، ومن أهم هذه الكتب نذكر : **أزمة الأجيـــال ، من أجل تحرير الطفـــل ، من أجل مجتمـــع جديد ، التمرد على الأب ...**

وسنحاول فى الصفحات التالية أن نقف سريعا على أهم مظاهر المعارضة خلال العصور المختلفة ، تلك المظاهر التى يعتبر المسرح واحدا منها ، بل أشدها عنفا وانفجارا :

تجمع الكتب السماوية على أن أول معارضة فى تاريخ الانسانية ، بل والتى نشأت بسبب خلق آدم نفسه ، هى التى قام بها ابليس الذى أبى أن يسجد لآدم عليه السلام ، متمردا على المشيئة الالهية التى أرادت أن يسجد جميع الملائكة لخليفة الله فى الأرض ، فأبى ابليس واستكبر ، وكان من الكافرين ، معترضا على ارادة الخالق :

« قال أنا خير منه ، خلقتنى من نار وخلقته من طين » .

(١٢ — الأعراف)

ثم تمادى فى غيه :

« قال أأسجد لمن خلقت طينا » . (٦١ — الاسراء)

وأخيرا ألقى تحديه السافر :

« لئن أخرتن الى يوم القيامة ، لأحتنكن ذريته الا قليلا » .

(٦٢ — الاسراء)

وفى علم الأساطير الاغريقية القديمة (الميتولوجيا) نقرأ أن (بروميثيوس) هو أول من أثار المعارضة فى التاريخ ، حينما قرر أن يتمرد على السماء ويسلبها النار ليقدمها هدية للبشر داخل عصى مفرغة .

ولم تكف المعارضة عن الاعلان عن نفسها فى شتى الصور ، تبعا للعصور والشعوب تعضدها أسباب شخصية وأسرية واجتماعية ، فبعد (بروميثيوس) تقدم لنا بلاد الاغريق أمثلة أخرى للمعارضة والتمرد ، فهذه (أنتيغون) ابنة (أوديب) تلقى عرض الحائط بأوامر عمها الملك الذى منع اجراءات دفن أخيها (بولينيس) الذى لقى مصرعه أمام أبواب طيبة ، فتنفذ الفتاة الشعائر الجنائزية الخاصة بدفن أخيها ، فيقضى عليها الملك بالدفن وهى على قيد الحياة [1] .

وفى التراث الاغريقى أيضا يطالعنا (سقراط) العظيم الذى رفض أن يطلب الصفح من الطغاة ، وتصدى لهم طوال حياته ، ومن خلال تعاليمه وخلال موته .

ثم هذا (أريستوفان) الكاتب المسرحى الذى هاجم فى مسرحياته الهزلية أعداءه فى السياسة والأدب [2] .

وكان لروما أيضا معارضوها ، نختار منهم (لوقريسيوس) الذى روج لفلسفة أستاذه الاغريقى (أبيقوروس) [3] ، وحمل على الدين حملته

---

١ — أنتيجون هى الرائدة الأولى لجميع الفتيات اللائى لقين حتفهن دفاعا عن حرية الرأى والعقيدة فى معسكرات التعذيب المختلفة من شيوعية وفاشية واسرائيلية .

٢ — حمل اريستوفان على اوريبيدس فى مسرحيته الشهيرة **الضفادع** كما هاجم سقراط فى مسرحيته **السحب** .

٣ — من الخطأ الاعتقاد بأن (ابيقوروس) يرفع لواء المعارضة عن طريق الانغماس فى اللذة . ومع ذلك فهو لم يهمل المتعة الحسية . غير انه كان يحكم العقل فى كل ما يتعلق بمتع الجسد .

الشعواء [٤] ، ثم (سبارتاكوس) العبـــد الذى قاد عدة عشرات من الألوف من العبيد وتحدى بهم الجيوش الرومانية الجرارة ، ومع أنه لقى حتفه الا أن اسمه ظل خالدا بين أسماء الثائرين فى التاريخ •

وفى معرض حديثنا عن التمرد والمعارضة ، لا ينبغى أن ننسى الانتفاضات والمعارضات التى أثيرت ضد الكنيسة ، نذكر منها ما وقع فى أوربا الكاثوليكية مثل الانتفاضات التى اندلعت اعتراضا على البؤس والشقاء والتعصب الدينى ، وانتفاضات الفلاحين التى أرخت لنهاية العصور الوسطى •

وفى اطار المعارضة الدينية أيضا ، لا يفوتنا أن نذكر (مارتن لوثر) الذى بدأ حركة الاصـــلاح الدينى ، كذلك ينبغى ألا ننسى (جان كالفـــان) الذى سبب اصلاحه انقسام أوربا كما أحدث انقسامات داخل العـــائلات ، كأى حقيقة جديدة •

كذلك فان عصر النهضة يذكرنا بالكاتب (مونتانى) وزميله (رابليه) • كان (مونتانى) يعلم الناس الشك فى عصر ساد فيه التعصب الدينى ، كما تضمنت كتاباته آراء جريئة فى التربية والدين والتعصب العرقى ، وكل ذلك يدخل فى اطار المعارضة •

أما (رابليه) فقد كانت معارضته أكثر جرأة ، فقد حمل على كل شىء : القضاء والكنيسة والمجتمع والحرب والعدالة ، ولعله يذكرنا بالكاتب المسرحى (الفريد جارى) •

حتى القرن السابع عشر ، لم يكن عصر النظام واستقرار الحكم الملكى وحسب ، فقد شهد اضطرابات (الفروند) اعتراضا على الأوضاع السياسية

4 — Lucrèce, De Rerum natura (1, 62-79).

والاقتصادية والاجتماعية ، ومن أهمها مشروعات (ريشيليو) ونظام الملكية المطلقة ، كذلك فقد شهد هذا القرن بعض المعارضات على المستوى الدينى من أهمها صدامات اليسوعيين مع الدولة ، وعلى المســتوى الأدبى فقد اعترض كبار الكتاب على بعض التجاوزات فى استخدام السلطة الملكيــة ، كما نددوا بالظلم والفقر الذى كان متفشيا فى بعض فئات المجتمع ، فبالرغم من نظــام الحكم المطلق ، ووجود (ريشيليو) الذى كان يحكم قبضـــته على الدولة ، ويتصدى للنبلاء والوجهاء ، الا أن ذلك كله لم يستطع أن يخرس الألسنة ، وبخاصة عند كبار كتاب المسرح ، فهذا (كورنى) يعلنها مدوية على لسان أحد أبطاله فى مسرحية : **الســـيد** .

(مهما بلغ الملوك من الرفعة والعظمة فهم أشباه لنا) .

وبعد ثلاثين عاما من هذه الصيحة ، ارتفع صوت (موليير) ، فهذه مسرحيته بعنوان : **طرطوف** ، تحمل على المتسترين وراء العقيدة والمتاجرين بالدين والمنافقين ، بل لقد هاجمت بعض مظاهر الدين المسيحى [٥] .

ومع أن القرن السابع عشر كان يكنى « بعصر العقل » الا أنه شـــهد ظهور جمــاعة المتحللين والفساق ، الذين أزعجت كثرتهم السلطة ، فاتخــذت بعض الاجراءات لمنع تفشى خطرهم فى الدولة ، ولعل هذه الفئة كانت همزة الوصل بين دعوة الانسانيات فى عصر النهضة ، ودعوة الأنوار فى القرن التالى الذى يعتبر بحق عصر المعارضة ، المعارضة التى تهدم ، والمعارضة التى تبنى .

وشهد هذا القرن الثامن عشر سلسلة من الاعتراضات على أيدى كل من (مونتسكيو) و (فولتير) و (روسو) ، والموسوعيين الذين غيروا من بنية

---

٥ ـــ نذكر أيضا فى هذا الصدد (دون جوان) الذى ذهب أبعد من ذلك حينما سخر من عقاب السماء جزاء وفاقا لسلوكه الشائن .

المجتمع ، فأحلوا مكان الحكم الملكى الذى يعتمد على الحق الالهى ، المجالس البرلمانية ، واستبدلوا بالسلطة المطلقة نظام الفصل بين السلطات •

وخلافا للموسوعيين ، لم يحمل الرومانسيون فى القرن التاسع عشر على المجتمع وحسب ، ولكنهم اعترضوا كذلك على الوضــع البشرى بشكل عام ، ومصير الانسان فى هذا العالم • وقد كان الشعراء أمام هذه الحقيقة فريقين : فأما البائسون الذين لم يصادفوا فى حياتهم مجدا ولا حظوة ، فقد انطووا على أنفسهم يجترون القهر بين ساخط ومجدف • وأما من سعد منهم بالشـــهرة والمجد فى حيـــاته ، فقد كان لكل منهم طريقته الخاصة فى المعارضة ، فهــذا (الفريد موسيه) يعلن عدم اكتراثه لشىء ، ولا يبالى بشىء • وهذا (الفريد دى فينى) يتصدى لمصائر البشر • أما (لامارتين) فقد اكتفى بالدعوة للحرية ومساعدة الضعفاء ، وأما (هوغو) فقد اتخذت المعارضة عنده أشكالا شتى : اذ طالب بالاستقلال لكل من اليونان وبولندا وايطاليا وبلغاريا ، كما أنه استنكر عقوبة الاعدام ، وحتى وهو فى المنفى لم يتردد فى التنديد بجرائم نابليـــون الثالث ، والمناداة برفع الظلم الاجتماعى •

وامتدت المعارضـــة الرومانسية لتشمل (بودلير) ذلك الشاعر الذى كان يؤمن بمذهب الفن للفن ، أو الفن المحض ، ولكن لم يمنعه ذلك من مؤازرة الآخرين ، ورفع المعاناة عنهم ولو عن « طريق الشعر ومن خلال الشعر » •

وبالمثل امتدت هذه المعارضة الرومانسية الى الشاعر العظيم (رامبو) الذى ثار لسقوط حكومة (الكومون) فى فرنســا ، وندد بالحرب ، وبمثالب الديانة المسيحية ومزج الشعر بالتعطش الى الثورة الاجتماعية والأخلاقية [٧]•

---

٦ — لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى مؤلفات الكاتب Jules Favre وبخاصة Anathème و psyché •

٧ — حول روح المعارضة عند السرياليين ، انظر الباب الرابع •

وإذا انتقلنا الى العصر الحاضر وجدنا أن معظم كبار الكتاب فى فرنسا قد ولدوا فى محنة الحرب ، وعاشوا أهوالها ، وذاقوا مرارة الاحتلال ، فجاءت أعمالهم منددة بالحروب مطالبة بالحرية ، واتخذت معارضتهم جميع الأشكال الأدبية والفنية . كان بعضهم فى المنفى ، فقد هاجر (جورج برنانوس) الى البرازيل ومن هنـاك كتب لمواطنيـه : **خطاب الى الانجليز**، يحضهم على المقاومة [8] .

وكان (جان ريشارد بلوش) يعيش فى موسكو ، وكان الأدب بالنسبة له « محاولات » لفهم عصره فهما أفضل ، وجعل من كتاباته مسرحا للبحث عن ثقافة ثورية ، وكان (أندريه موروا) و (جوليان غرين) و (ماريتان) يلقون المحاضرات فى جامعات أمريكا ، وكان (أندريه بروتون) و (بنيامين بيريه) [9] فى المكسيك ، وكان (جول رومان) يجوب القارة الأمريكية التى كان يقيم فيها (سانت أغزوبيرى) قبل أن ينتقل الى افريقيا ليحتل مكانه فى المعركة . وفى سويسرا كان يعيش (ألبير بيغوين) ومن هناك كان ينشر : **كراسات الراين**، و (بيير جان جوف) الذى كتب: **عذراء باريس** ، رمزا للضيم والعبودية .

وعلى صعيد آخر ، فقد أسفرت روح المعارضة والتعطش الى الحرية ، عن ظهور سلسلة من المجلات الأدبية فى فرنسا تطورت فيما بعد ، نذكر منها (الآداب الفرنسية) . كما ظهرت دار النشر المعروفة باسم (منتصف الليل) ، وكانت سرية ، وقد نشرت تحت أسماء مسـتعارة أعمال كل من (آراغون) و (مورياك) و (ايلورا) و (بولان) و (بيندا) و (سارتر) و (جان كاسو) كما أسفرت حياة السجن ومعسكرات التعذيب عن ظهور أعمال فنية تطبعها المعارضة

---

٨ ــ حتى قبل أن ينفى (جورج برنانوس) من وطنه بدأ حياته فى الصحافة مدافعا من قضية فرنسا . كما حمل على البرجوازية وهاجم تواطؤ الكنيسة مـع كل من (فرانكو) و (مورا) فى كتابه بعنوان **نحن معشر الفرنسيين** (١٩٣٩) .

٩ ــ حول (بروتون) و (بيريه) ، أنظر الفصل الأول من الباب الرابع .

والتمرد فهذه **مذكرات عميل سرى لفرنسا الحرة** التى كتبها (ريمى) وفيها نجد الكثير من المعلومات الدقيقة عى تاريخ المقاومة الفرنسية ، وهذا : **قبر أورفيه** ، للكاتب (بيير ايمانويل) يصور مغامرة الروح الفرنســية بين السجن وبين الخلاص والتحرر .

نضيف الى هؤلاء جميعا عدة أجيال من الشعراء الفرنسيين ، بدءا من (بيـير جان جوف) ، وحتى (لايوس ماســون) ومن (رينيه شــار) الى (أندريه فرينو) ، وكلهم قد جعلوا من الشعر بوابة للحرية ، والوســيلة الفعالة للتمرد ، والأسلوب الأجدى والأمثل للمعارضة (١٠) .

ونختم الحديث عن مظاهر المعارضة البشرية بنوع خاص من التمرد ، هو تمرد الشباب والطلاب بنوع خاص .

يقــول (أندريه كونتيتى) فى كتابه :**ثمانيــة قرون من العنف فى الحى اللاتينى :**

[منذ ثمانمائة سنة والشبان فى غضب دائم] (١١) .

أولا فى فرنسا : حركة الطلاب فى القرن الثانى عشر بزعامة (آبيلار) ثم تمردهم تحت اسم (الغليار) فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وخروجهم على عادات المجتمع وتقاليده وممارستهم لحياة الصعلكة ، وحركة الطلاب من أجل الحرية ، ثم مقاومة الطلاب للنازية .

---

١٠ — انظر :

10— : BOISDEFFRE P., **Les Ecrivains Français d'aujourd'hui.** Presses universitaires de France, 1979 — ARBERES R. M., **Bilan littéraire du XXe siècle,** Aubier-Picon G., **Panorama de la nouvelle litterature française,** Gallimard.

11 — CONTINI A., **Huit Siècles de Violence au Quartier latin,** stock.

ثانيا ، معارضة الشبان فى العالم أجمع : بودابست عام ١٩٥٦ م ، وبراغ عام ١٩٦٧ م ، ثم وبصفة خاصة انتفاضة مايو ١٩٦٨ م .

وأخيرا مظاهر التمرد عند الشبان التى اتخذت أشكالا متعددة :

« الهيبز ، والبتلز ، والبروفوس ، والمعارضات السياسية ، والحرس الأحمر فى الصين ، والتمرد على الآباء ، وعلى الرجل ، والتمرد على الاضطهاد الاجتماعى ، والقومى ، والعرقى ، ثم موجات المعارضة التى أثارتها الاشتراكية والنقابات وغيرها من ألوان المعارضة التى أصبحت تتعارض فيما بينها ، وتتواجه لتخرج علينا فى النهاية بما يعرف بمعارضة المعارضة .

وهكذا يتبين لنا من هذا العرض السريع ، أن المجتمع المعاصر يتميز بروح المعارضة على جميع المستويات .

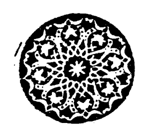
واذا تأملنا التمرد فى الفنون والآداب والمسرح ، نجده يدخل فى اطار هذه السلسلة من المعارضات ، فكل تقدم ، وكل جديد ، وكل تيار أدبى ، أو فنى ، انما أسفر عنه تمرد معين أو نوع معين من المعارضة لما سبقه .

اذن فوسائل التعبير فى أشكالها الجديدة ، انما هى انعكاس للمجتمع المضطرب المختل ، الذى فقد الثقة بالقيم والمثل العليا .

فما جدوى الحرب ؟ وماذا حققت الصراعات الاجتماعية والدولية ، وما فائدة أن نمتلك أضخم الانشاءات فى العالم أو أقوى اقتصاد فى العالم ؟

ان المجتمعات لم تعد حتى تؤمن بالحب ، لقد خلت علاقة الرجل بالمرأة من كل حرارة رومانسية لا يعترف بها المختبر ، وتجردت من كل عاطفة بحيث باتت مجرد حاجة عضوية . وانهارت كافة القيم ، ولم يعد هناك الا الاحساس بأن الحياة عبث ، ولم يعد هناك الا اليأس والقنوط .

الباب الثاني



المسرح قبل المدارس الفنية

حش بطنه ! لن نكون قد هدمنا كل شيء ان لم نهدم حتى الخرائب أيضا .

(جارى :أوبو عبدا)

الفصل الأول

طلائع مسرحية

١ ــ الميلاد

كان الميلاد الحقيقى للطليعة المسرحية فى عام ١٨٩٦ م ، حينما خرج (ألفريد جارى) على جمهور المسرح الباريسى بمسرحية : **أوبو ملكا** ، كانت أول كلمة فى المسرحية كلمة (خراء) دوت فى القاعة بصوت جهورى هو صوت الممثل (جيمييه) الذى كان يؤدى دور البطل أو (الأب أوبو) فأذهل رواد « مسرح الأوفر » المسالمين الهادئين • كانت مسرحية ثورية فى رأى البعض ، ونبوئية فى رأى البعض الآخر •

المهم أن هذه المسرحية كانت حملة شعواء على التقاليد الاجتماعية الراسخة ، والقواعد الفنية المعروفة ، أدت الى ميلاد مسرحيات أخرى مبتكرة ، تأثرت بالحركتين الدادية والسريالية معا ، ونخص بالذكر مسرحية : **ثديا تيريزياس** ، لصاحبها (أبو للينير) •

كان (جارى) اذن هو الرائد الحقيقى لمسرح الطليعة بمسرحيته : **أوبو ملكا** ، ومجموعة المسرحيات الأخرى التى تدور حول شخصية (الأب أوبو) [1] ، التى مهدت للأعمال الطليعية التى ظهرت فى الخمسينيات • ولكن هناك سؤالا يفرض نفسه يتعلق بمسرحيات (جارى) و (أبو للينير) وغيره من الداديين

---

١ ــ اهم هذه المسرحيات هى : **اوبو عبدا** ، **وتقويم الأب اوبو المصور** ، **وأوبو فوق التل** ، **واوبو زوجا مخدوعا** .

والسرياليين ، لماذا لم تحظ هذه المسرحيات بالشهرة التى حققتها طليعة الخمسينيات ؟ ، لماذا لم تحقق هذه المسرحيات النجاح والشعبية والاستمرارية التى استأثرت بها مسرحيات (بيكيت) و (يونسكو) و (آداموف) و (جينيه) وزملائهم ؟

السبب الأول هو أن مسرحيات (جارى) والداديين لم تكن مسرحيات تلقائية ، بل كانت تتسم بالصنعة الفكرية ، بمعنى أنها لم تكن تعبر عن واقع شخصى على مستوى مؤلفيها أو واقع اجتماعى وفنى ، بل كتبت بهدف التغريب الفكرى والابتداع الفنى المصنوع •

أما السبب الثانى : فهو أن المسرحيات الدادية والسريالية كانت قليلة العدد، اذ أن هذين التيارين كانا يحملان على الفن وعلى المسرح بالذات ، الذى كانت أصوله الفنية مجهولة بالنسبة لهما •

وأما السبب الثالث : فهو أن (جارى) و (أبو للينير) كانا يتمتعان بخيال واسع ، وتصور خارق . بالاضافة الى القدرة على الابداع والابتكار ، وكلها صفات لم تتوفر لغيرهم من السرياليين والداديين الذين كتبوا للمسرح من بعدهم •

واذا انتقلنا الى العناصر التى توفرت لطليعة الخمسينيات ، وضمنت لها الشهرة والاستمرارية ، نجد أولا أنها تخصصت فى الانتاج المسرحى دون غيره من الفنون الأدبية ، مما جعل كتابها يتوفرون على تطوير ملكاتهم وتطويع قدراتهم للتعبير المسرحى ، وهو ما لم يتحقق لمن قبلهم •

أما العامل الثانى الذى كان فى صالح طليعة الخمسينيات فهو أن هذا المسرح قد أفاد مما حققته الفنون الأخرى ، من تقدم وتطور ، وما جاءت به من جديد فى مجالات الشعر والموسيقى وبنوع خاص فن التصوير برموزه البصرية

ودلالة الحركة . كما أن هـذا المسرح قـد اسـتغل جوانب معينة من الفنون القريبة منه ، أو التى تنتمى الى فصـيلة فنون العرض ، ونقصـد بها ألعاب السيرك والحواة والبهلوانات ، وعروض الملاهى ، والسينما ، وغيرها .

وأخيرا ، فهناك عامل الجمهور ، الذى جاء فى صالح مسرح الخمسينيات . فالمعروف أن جمهور النصف الثانى من هذا القرن يختلف عن جمهور أواخر القرن المـاضى وأوائل القرن الحالى ، فجمهور اليوم بالنظر الى حجم تجاربه وعمقها ، وما مر به من محن ، وما عاصره من حروب وصراعات دولية وقومية ، لابد أن يكون أكثر أعدادا وأكثر تقبلا لـما يقدمه المسرح الحديث من أفكار جريئـة ، ووسائل فنية متطورة[٢] .

٢ — المسرح الحـــر

كان (أندريه أنطوان) وهو ممثل ومخرج وناقـد مسرحى (١٨٥٨م — ١٩٤٧م) هو الذى أنشأ (المسرح الحر) فى عام ١٨٨٧م ، متأثرا بتجربة فرقة (مينينجير) الألمـانية[٣] ، هـذا المسرح الذى جعل من (أنطوان) ليس فقط رائد المسرح الفرنسى الحديث ، وانما فى أوربا الغربية كلها ، لم يكن فى حقيقة الأمر سوى قاعة لا تتسع لأكثر من ثلاثمائة مشاهد فى حى مونمارتر المتواضع ، وكان (أنطوان) من أنصار المدرسة الواقعية ، وبالذات زعيمها الأشهر (اميل زولا) ، فاستخدم فى عروضه المسرحية ديكورات واقعية ، كما تحرى الواقعية أيضا فى الملابس والجمادات (الاكسسورات) وأداء الممثلين .

---

2 — PRONKO L., **Théâtre d'avant-garde,** Dénoël, 1963.

٣ — فرقة مسرحية اسسها فى مدينـة سـاكس بالمـانيا الدوق مينيجر (١٨٧٠ — ١٨٩٠) . تأثرت الفرقة بآراء الكاتب الشهير غوته وتصدت لمـا كان يسود المسرح فى أوربا من عوامل الفوضى والفساد وذلك عن طريق الاهتمام بالديكور والملابس والاكسسوار والأداء التمثيلى وقد تركت هـذه الفرقة بصمات واضحة فى المسرح الأوربى فى مطلع القرن العشرين .

كانت واقعية (أنطوان) تسعى الى ايهـام المشاهد بأن ما يجرى أمامه انما هو الحياة نفسها ، أو شريحة من الحياة ، ولقد دفعه ميله هذا للواقعية والتلقائية الى أن يختار (المسرح الحر) نصوصا للكتاب الذين كانوا يعتنقون هذا الرأى ، فوقع اختياره على (الغونكور وزولا وبريو وكوريل وكورتونين وابسن وستردنبيرغ وتولوستوى وغوركى) •

ويمكن أن نعتبر (المسرح الحر) الذى اسـتمر من عام ١٨٨٧ م حتى عام ١٨٩٤ م ثورة مسرحية ، فقد تمكن (أنطوان) من توفير العوامل والظروف المادية الضرورية لظهور طليعة مسرحية ، ونقصد بذلك وجود مسرح تجريبى صغير ، ومخرج مسرحى مغامر ، وامكانية التأثير على جمهور يهتم بالحداثة والتجديد ، كذلك كان هذا (المسرح الحر) مثل مسرح الخمسينيات يعبر عن رفضـه للأعراف الاجتماعية والفنية السائدة ، غير أن محاولة هذا (المسرح الحر) فى خلق طليعة مسرحية باءت بالفشل ، ذلك لأنه انقاد وراء المبالغات والاغراق فى الواقعية [٤] التى بدأت تنفر الجمهور (ظهـور حيوانات ودماء على المسرح) ، ولعـل من أهم الأسـباب التى أدت الى أفول (أنطوان) ومسرحه الحر أيضا ظهور المخرج (لونيى بو) بمسرح (الأوفر) الذى هاجم الواقعية ، ودعا الى الرمزية •

٣ — مسرح الأوفر

كان (لونيى بو) [٥] مؤسس (مسرح الأوفر) يعمل فى فرقة (المسرح الحر) كما أنه قام بمساعدة (بول فور) بتأسيس (مسرح الفن) عام ١٨٩٠ م ثم أنشأ بمفرده (مسرح الأوفر) عام ١٨٩٣ م •

---

4 — JACQUART E., Le Théâtre de Dérision, Gallimard, 1974.

٥ — لونيى بو (١٨٦٩ — ١٩٤٠) ممثل ومخرج ومدير مسرح • رائد المسرح الرمزى الذى بداه عام ١٨٩٣ بعروضه على مسرح الأوفر •

وكمــا أسلفنا ، كان اتجاهه هو الاتجــاه الرمزى كرد فعل على مسرح (أنطوان) ، المسرف فى الواقعية ، وقد قدم (لونيى بو) الى جمهور المسرح الباريسى أعمالا مسرحية فرنسية وأجنبية أثار بعضها ضجة ، منها : **أوبو ملكا** — عام ١٨٩٦م — وقــد اهتم بصــفة خاصــة باختيار النصوص الأدبيــة الشاعرية ، غير أنه لم ينجح فى ايجاد طليعة مسرحية ، لأن الكتاب الذين كان يعرض أعمالهم ، كانوا من الشعراء الذين يهتمون باللغة والصــور الخياليــة والأساليب البلاغية ، مهملين جانبا هاما فى العمل المسرحى ألا وهو الجانب البصرى ، بحيث ان مسرحيات هؤلاء الشعراء لم تكن فى واقع الأمر أكثر من قصائد شعرية طويلة ، مثل : مسرحية **بشرى مريم** ، لمؤلفها (بول كوديل) •

* * *

٤ — مسرح ســارتر

لكى يعبر (سارتر) عن عبث الحياة ، عرض لنا الانسان فى أوضــاع تصوره قريبا من الجماد الميت ، أو النبات الحى ، وقد عكف (سارتر) من خلال أعماله الروائية والمسرحية على الهجوم على كل زيف وتضليل ، كان بحق ضميرا من ضمائر العصر ، وشاهدا عليه •

واذا أردنا أن نصدر حكما على أعمال (سارتر) على المستوى الفكرى المحض ، أمكننا أن نقول : انه كان رائدا لكتاب المسرح الطليعى فى الخمسينيات• فنحن نجد فى أعماله الكثير من الموضوعات والقضايا التى اهتم بعلاجها هؤلاء الكتاب ، كعبث الوضع البشرى ، والقلق واليأس ، وفساد الفكر البورجوازى ، غير أن (سارتر) وهو يعالج هذه القضايا لم يخرج عن الأسلوب التقليدى والوسائل الفنية المعتادة ، فى حين أن كتاب مسرح اللا معقول مثل (يونسكو وبيكيت وآداموف) قد توصلوا للتعبير عن هذه القضــايا الى لغــة مسرحية جديدة ، أو شكل فنى جديد ، يلائم طابع العبث أو اللا معقول الذى يسم

الموضوعات التى يكتبون فيها (٦) • فالحقيقة أن هؤلاء الكتـاب فى معظمهم لاجئون ، وجدوا فى فرنسا الملجأ والملاذ الذى فقدوه فى أوطانهم مع الحرب والدكتاتورية ، كما أن نفرا منهم قد عرفوا الفقر والبؤس ، وتعرضوا للمرض وألقوا فى السجون ، صحيح أن (سارتر) كتب عن عصر الرعب وزمن الحرب ، غير أن ما كتبـه خرج من الأدب الذى كان موجودا قبـله وفى عصره ، فهو « أديب » حتى حينما يكتب للمسرح : أسلوب رصين مدبج ، وصور واضحة • أما المسرح الحديث ، فعلى العكس من ذلك ، لا يدين بشىء للأدب ، بل انه فى بعض الأحيان يحمل على الأدب :

[ان مسرح الخمسينيات لا يدين بشىء الا للحياة والمسرح ، فالمسرح وسيلة تعبير ينبغى ألا نخلط بينها وبين « الأنواع الأدبية » التى ندرسها فى المعاهد والجامعات أو نتدارسها فى المنتديات الأدبية] (٧) •

ومن ناحية أخرى ، فان (سارتر) لم يلج باب الأدب الا لكى يعبر عن آرائه ونظرياته ، ويخرجها الى النور ، ويعرضـها على الجمهور ، لذلك فقد أستخدم المسرح فى الترويج لفلسفته ، وحسب ، دون أن يحدث فى فن المسرح شيئا من التغيير :

[من المؤكد أن المسرح بالنسبة لسارتر ليس سوى منبر خطابة ووسيلة جذابة بما فيه من صور حية لنقل الآراء وتوصيل الأفكار] (٨) •

وأخيرا ، فان ارادة (سارتر) فى التأثير على العالم ، وفرض الحلول ، جعلت مسرحه يتضمن جوانب تفاؤلية تتعارض تعارضا صريحا مع فلسفته فى

---

6 — DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., **Le Théâtre contemporain,** coll. «tt», Larousse, 1974.

٧ — المرجع نفسه

8 — MIGNON P. L., **Le Théâtre contemporain,** Hachette, 1969.

مجموع أعماله التى تعبر عن عزلة الانسان ، وعبث الحياة ، وضياع الحرية . وهكذا فقد لقى مسرح (سارتر) الفشل أو ما يشبه الفشل ، **لأنه لم يجرؤ** على أن يعرض فى المسرح رؤيته الحقيقية ، وتصوره الفعلى للحياة **بوصفها** طريقا مسدودا ، وعبثا لا طائل من ورائه • ومما أحرج (سارتر) **بوصفه** مؤلفا مسرحيا تزامن مسرحه مع مسرح اللامعقول من ناحية ، والمسرح **الملحمى** من ناحية أخرى ، وكلاهما أصدق من مسرحه وأعمق •

[لقد أضفت الغيبية (الميتافيزيقية) والسياسة على مسرح الطليعة ومسرح برخت بعدا مسرحيا (مسرحانية) يفتقد اليه مسرح سارتر] [٩] •

* * *

٥ — مسرح ألبير كامو

ومثل ذلك نقوله فيما يتعلق بمسرح (كامو) ، فاذا كانت مسرحيته **سوء الفهم** ، ومسرحية : **كاليفولا** ، قد جعلتا وحدهما من صاحبهما عميد المسرح الوجودى ، الا أن قيمة هاتين المسرحيتين تنحصر فى دائرة الأدب والفكر ، أكثر مما تندرج تحت الفن المسرحى • كذلك ، فان مسرحية : **العادلون** ، مسرحية هادفة ، فهى جدل فكرى ، وصحيح أن مسرح الطليعة أخذ عن (كامو) فلسفته التى ضمنها **أسطورة سيزيف** ، الا أن كاتب هذا البحث الفلسفى لم يستطع أن يختار له الشكل الملائم لعبث الحياة أو الأسلوب الفنى العبثى الذى يتلاءم مع المضمون العبثى • وصحيح أن (ألبير كامو) سبق كتاب مسرح الطليعة فى الوصول الى آن الحياة تخلو من المعنى :

[ولكنه أعلن ذلك فى أسلوب منطقى واضح ، أسلوب أديب مثل أساليب

9 — SIMON A., **Dictionnaire du théâtre français contemporain**, Larousse, 1970.

كتاب الأخلاقيات فى القرن الثامن عشر ، وصاغ ذلك فى مسرحيات تقليديه محبوكة] [١٠] •

نضيف الى ذلك أن ما يشير اليه (كامو) بشكل ضمنى أو صريح مما يدخل فى نطاق الفلسفة الزينونية أو فلسفة الجلد المعاصر ، قادت هذا الكاتب الى محاولة بعث روح المأساة فى الأدب ، الأمر الذى جعله ابتداء من : **كاليغولا** ، **وسوء الفهم** ، يختار لمسرحه أشكالا قريبة من المأساة القديمة [١١] •

قصارى القول ، هو أن (سارتر) و (كامو) مفكران ، أو كلاهما كاتب أخلاقى ، قبل أن يكون كاتبا مسرحيا ، كل منهما لا يلجأ الى استخدام المسرح الا للترويج لأفكاره وفلسفته • فالمسرح بالنسبة لهما ما هو الا وسيلة تعبير كغيرها ، يستعملانها كما هى دون محاولة لتطويرها أو تغييرها •

[انهما لا ينظران للمسرح الا باعتباره وسيلة فعالة ، ليس الوسيلة الرئيسة للتعبير عن أفكارهما — ولم يحاولا على أية حال أن يحدثا ثورة فى **الشكل** أو فى **البنيات** ، بل كانا يصبان شرابهما الجديد فى أقداح المسرح التقليدى] [١٢] •

أما كتاب مسرح الخمسينيات ، فقد ابتدعوا أشكالا جديدة ، فأعادوا النظر فى لغة المسرح بل وفى اللغة نفسها •

* * *

10 — ESSLIN M., **Théâtre de l'absurde,** Buchet/Chastel, pour la traduction française, Parise, 1977.

11 — LEMAITRE H., **Dictionnaire BORDAS de Littérature française,** Bordas, 1985.

١٢ — مرجع سابق • DUVIGNAUD J., op., cit.

لقد أردت ، بمجرد أن يرتفع الستار ، أن تبدو المنصة أمام المشاهدين أشبه شيء بهذه المرآة (•••) يرى الذميم الرذيل نفسه خلالها بقرنى ثور وجسد أفعوان ، حسب فداحة رذائله • وليس من المستغرب أن يصاب الجمهور بالذهول لدى رؤية قرينه الدنىء السافل الذى لم تتح له الفرصة لمشاهدته كاملا قبل ذلك •

(ألفريد جارى : **أوبو ملكا**)

الفصل الثانى

ألفريد جارى

(الفتى والوحش)

يمكن أن نعرف المسرح الذى استحدثه (يونسكو وجينيه وآداموف، وبيكيت) بأنه نوع من مسرحيات الفارس الميتافيزيقية أو الملهاة الغيبية ، وهذا المسرح الفلسفى يختلف كما أسلفنا عن المسرح الفلسفى الذى يكتبه (كامو وسارتر) ، مسرح الواعظ الذى يخطب فى الناس من فوق المنبر • فعلى الرغم من أن هذا المسرح ومسرح الخمسينيات يعالجان قضايا انسانية واحدة ، الا أن كتاب الطليعة عرفوا أن خير طريق للوصول الى عقل المشاهد وقلبه ليس الكلام والخطب ، وانما العرض والتمثيل • ان (سارتر وكامو وجان آنوى وبول كلوديل) وحتى (جان جيرودو ومنترلان) يندمجون جميعا فى قائمة رجال الأدب ، أما رجال المسرح فقد تتلمذوا على يدى (ألفريد جارى) •

لقد كانت مسرحية : **أوبو ملكا** ، التى كتبها طالب فى الثانوية بمثابة صرخة حقيقية ، صرخة ضد البرجوازية ، بتقاليدها الاجتماعية العفنة ، وقواعدها الفنية الجامدة ، لذلك فقد كان من الطبيعى أن تثير ثائرة الجمهور العريض وتفجر غضبه ، ذلك لأن بطل المسرحية (الأب أوبو) بوجهه القبيح البشع ، انما هو تجسيد لما أطلق عليه أحد النقاد :

[الغباء البشرى الخالد ، والترف الخالد ، والشراهة الخائدة ، ودناءة الغريزة التى استحالت الى طغيان] [1] •

1 — MENDES C., in **Ubu Enchainé**, p. 164.

بعـد **أوبو ملكا** ، بعـدة سنوات ، طلع (أبو للينير) على الجمهـور بمسرحيته : **ثديا تيريز ياس** ، التى اتخذ منها الجمهور موقفا مشابها ، وتسببت فى ضجة لا تنسى ، فقـد كان فيها من ملامح الشـبه بمسرحية (جارى) الشىء الكثير •

وبالمثل ، يمكن أن نجد مثل هذا الشـبه فى بعض مسرحيات (فيتراك) وبالذات مسرحية : **فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة** ، التى ضربت بالقيم المتوارثة عرض الحائط ، ان هذه المسرحية تعيد الى أذهاننا المجادلات الثورية التى نجدها عند (جارى) الى درجة أننا يمكن أن نعتبر كاتبها بحق « الوريث الأكبر (لألفريد جارى) فى مسرح الطليعة المعاصر » [٢] •

والحقيقة أننا نستطيع أن نضع أيدينا على عناصر كثـيرة ، يظهر فيها تأثير بصمات (الفريد جارى) الواضحة على جميع كتاب المسرح الحديث • ذلك التـأثير الذى انتقـل اليهم عن طريق كل من (أبو للينـير) والدادية والسريالية و (أنتونان أرتو وروجيه فيتراك) •

*** فى البدء كان (أوبو) [٣] :**

اذا كانت شخصية (أوبو) عماد المسرحية التى كتبها (جارى) لم تصبح علما ، فقد اشتق منها فى اللغـة الفرنسية صفة ترمز الى مخلفات الغبـاء

---

2 — PILLEMENT G., **Anthologie du Théâtre français contemporain**, vol. 1, Le Bélier, 1945.

٣ — سلسلة المسرحيات التى تدور حول شخصية الأب اوبو تعرض مغامرات هذه الشخصية الأسطورية ضحية غبائها وطمعها وضحية طموح زوجته التى تدفعه الى قتل الملك لينصب نفسه على عرش بولندا . أولى هذه المسرحيات تقليد ساخر لمسرحية **ماكبث** لكاتبها (شكسبير) .

السرطانية المخيفة ، والأنانية الذميمة فى قلب المجتمع الانسانى ، وبالذات فى المجالات الادارية والسياسية (٤) .

بعـد أن شـاهد (أندريه جيد) العرض الأول لمسرحية : **أوبو ملكا** ، كتب فى مذكراته :

[لا يمكن أن نذهب بالرفض والمعارضة الى أبعد من ذلك] .

أما (أندريه بروتون) فقد وصف المسرحية بأنها :

[أكبر مسرحية نبوئية ثأرية فى العصور الحديثة] .

وهـذا (ليونارد برونكو) فى كتـابه ، **المسرح التجريبى فى فرنسـا** يؤكد أن (جارى) هو الذى أسس المسرح الطليعى :

[لقد وضـع (جارى) أسس المسرح الطليعى فى عمل يعبر عن ثورته المزدوجة : ضد المجتمع ، وضد الأشكال الفنية القائمة] .

كما يرى (برونكو) أن هذه المسرحية انما هى ارهاص بمسرح (بيكيت ويونسكو) ، وذلك بسبب المبالغـة فى الغرابة وبساطة التشخيص والنقـد الاجتماعى اللاذع ، وحرية التخريجات اللغوية (٥) .

كذلك يؤكد (مارتان اسلان) فى كتابه : **مسرح العبث** ، تأثير (جارى) العميق على هذا النوع من المسرح والبصمات الواضحة التى تركها على كل من جاء بعده ، فقد عالج (جارى) بعض القضايا الهامة فى مسرح العبث ؛

4 — **Dictionnaire des Littératures**, Presses Universitaires de France, 1968.

5 — BEHAR H., **Le Théâtre dada et surréaliste**, Gallimard, 1979.

وبوجه خاص نظرة التشاؤم للوضع البشرى ، فالمسرحية تصوير مبالغ فيه للبرجوازى الذميم ، غير أن (أوبو) يتجاوز النقـد الاجتماعى فهو صورة مخيفة للطبيعة الحيوانية عند الانسان ، صورة مرعبة لوحشيته وانفلاته من كل رادع أخلاقى أو وازع غيبى ، انه يقتل ملكه وولى نعمته ثم يفرض نفسه ملكا على بولنـدا ، ويشرع فى التقتيل والتعـذيب بلا تمييز وبلا سبب ، الا اشباعا لغرائزه ونزواته •

وهذا (بينيديكت) ناقد آخر ، يضيف الى ما سبق أن أهمية مسرحية (جارى) تكمن فيما تضـمنته من اعادة الكشف عن قوانين المسرح ، أو هى تأصيل لفن المسرح مع رفض الواقعية والانطلاق نحو استغلال كافة امكانيات هذا الفن ، التى ينفرد بها عن غيره من الفنون ، ابتداء من فن القراقوز [٥] •

ويضيف (هنرى بيهار) فى كتابه عن (جارى) أن هذا المؤلف الشاب هو الذى استحدث فن استثارة المشاهدين واستفزازهم ، وهو الأسلوب الذى سار عليه من بعده كل من (تريستان تزارا) و(روجيه فيتراك) و(أنتونيان أرتو) الذين تضامنوا فى عام ١٩٢٦ م ، أى بعد مرور حوالى عشرين عاما على وفاة (جارى) وأسسوا مسرحا أطلقوا عليه اسم « مسرح الفريد جارى » [٧] •

والحقيقة أن (جارى) كان يسعى الى مثل هذا الاستفزاز ، حتى ينبه الى الجمود الذى أصاب الفن المسرحى فى عصره ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، لكى يخلق عند المشاهدين الاحساس بالوجه الآخر من الواقع • وقد سـبق أن أعلن (جارى) ذلك فى « الجـريدة البيضـاء » تحت عنـوان : قضايا فى المسرح ، قبل عرض مسرحيته بعشرين عاما ، لقد أراد (جارى) :

---

6 — SERREAU G., **Histoire du " nouveau théâtre "**, Gallimard, 1966.

٧ — شخصية (اوبو) جاءت من وحى وخيال مجموعة من طلاب احدى المدارس فى مدينة (رين) الفرنسية انتقاما منهم لمدرس لهم كان مثالا للغباء والقبح .

[أن يهـز الجمهور حتى يزمجر كالدببـة فنعرف مكانه ونتعرف على مكانتـه] •

ومن ناحية أخرى ، رحب السرياليون بتجربة (جارى) المسرحية ، لأنهم وجدوا فى مسرحية : **أوبو ملكا** ، تعبيرا عن الأنا وعى واللا شعور ، أو كمـا يقول زعيمهم (أندريه بروتون) :

[التجسيد الرائع للأنا فى مفهوم كل من (نيتشة وفرويد) وهو مجموع القوى المجهولة المكبوتة فى اللا شعور] [٨] •

وهذا أيضا ما كان يسعى اليه (جارى) حينما قال :

[لقد أردت ، بمجرد أن يرفع الستار ، أن تبدو المنصة أمام المشاهدين ، أشبه شيء بهذه المرآة ، يرى الذميم الرذيل نفسه خلالها بقرنى ثور ، وجسد أفعـوان ، حسب فداحة رذائله ، وليس من المستغرب أن يصـاب الجمهور بالذهول لدى رؤية قرينه الدنيء السافل ، الذى لم تتح له الفرصة لمشاهدته كاملا قبل ذلك] [٩] •

على هذا المفهوم أيضا ، التقى كتاب الطليعة فى الخمسينيات بـ (ألفريد جارى) ووجدوا فيه رائدهم ، فهذا (يونسكو) يؤكد على هذه المعانى التى يجب أن تكون هدف كل من يتصدى للكتابة للمسرح ، على النقيض مما تسعى اليه الواقعية القاصرة •

[الواقعيـة هى دون الواقع بكثير ، فهى تقليص له ، وتزييف ، لأنها

---

8 — ESSELIN M., **Théâtre de l'absurde,** Buchet /Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.

9 — PRONKO L., **Théâtre d'avant-garde,** dénoël et Pronko, 1963.

تأخذ فى الاعتبار حقائقنا بوصفنا بشرا ، وهواجسنا وهمومنا الجوهرية تتمثل فى مصيبة الموت وغيرها • ان حقيقتنا تكمن فى أحلامنا ، فى خيالاتنا ، والحالم أو العالم أو المفكر ، هو الانسان الثورى ، لأنه يحاول أن يغير العالم] (١٠) •

قصارى القول ، هو أن هذه المسرحية انما هى صورة للوضــع البشرى المأسوى فى العصر الحديث ، وهى الحد الفاصل بين انسانية الأمس بمفاهيمها التى تعارف الناس عليها ، ودرجوا عليها ، لأنها تتفق وامكانياتهم ، وتتلاءم مع طبيعتهم ، وبين انسانية ، أو بمعنى أصح « لا انسانية » القرن العشرين بما تحمل من مفاهيم أو « لا مفاهيم » أصبحت هى الطـابع المميز للعصر ، وخلاصتها أن العالم قد انفلت من عقله وانسلخ من ضميره •

ان مسرحية : **أوبو ملكا** ، هى رمز للانسانية المجنونة ، كما تؤكد ذلك الناقدة (تيزون براون) :
[ان (الأب أوبو) قوة غاشمة ، وخالية من المشاعر ، انسان آلى ، حديث بمعنى الكلمة ، ولعله يرمز للقوى الخارقة التى تقود العــالم بعد أن كفر الانسان بالعناية الالهية ، وأنكر الغيبيات ، وتنكر للأخلاق ، وتجاهل الحب •

على هــذا المفهوم اللا انسانى فى الانسان ، واللا معقول فى المجتمع ، ينغلق رمز المفاهيم الانسانية ، ويذهب الى غير رجعــة ، عصر المعتقدات البشرية ، الذى حمل الينا فى الماضى عبر قرون من التطور والتقدم ، معــانى القدسية والعبقرية ، والبطولة والسوبر مان] (١١) •

وأخيرا ، نحاول أن نوجز أهم الأساليب الفنية الثــورية التى أحدثها (جارى) من خلال مسرحيته ، وتركت بصماتها فى انتاج المسرح المعاصر •

فى الرســالة التى كتبها (جارى) الى مدير المسرح حول ظروف عرض مسرحيته ، ركز (جارى) على ست نقاط : استعمال الأقنعــة للشخوص ،

10 — **IONESCO E., Notes et contre-notes,** Gallimard, 1966.
11 — **TISON - BRAUN M., La Crise de L'humanisme,** Nizet, 1958.

استعمال رءوس أحصنة من الكرتون ، تبسيط الديكور ، الرمزية فى استخدام الجيوش حيث يكتفى بجندى واحد ، استعمال صوت مميز للشخصية الرئيسة ، استعمال ملابس ذات طابع عام غير محلى •

بالاضافة الى التركيز على الأضواء •

من ذلك أيضا ، بنية المسرحية التى كتبت فى مشاهد أو لوحات متجاورة ، بحيث يمكن أن تحل لوحة مكان أخرى دون اخلال بالترتيب ، يذكرنا هـذا بعالم الأحلام ، وأيضـا بعالم الطفولة الخيالى • ومما يجدر ذكره كذلك ، استعمال الأصوات العالية والضوضاء المزعجة التى تتفق وجو المسرحية التى يغلب عليها العنف والثورة والحرب •

نشير أيضـا الى الملابس المستعملة فى هـذه المسرحية ، والى أهميـة الجمادات أو الاكسسوار فى عرض الشخوص ، والتعبير عن المضمون ، من ذلك ماكينة نزع الأمخاخ التى يعذب بها (أوبو) أعداءه ، والمكنسة المقرفة التى يلقى بها على المائدة ، للرمز الى رفض الجمهور التقليدى ، ثم « شنكل » النبلاء الذى يسحب به خصومه الى الجب •

كذلك أراد (جارى) أن يقضى على قاعدة المعقولية أو المشاكلة للواقع السائدة فى المسرح الكلاسيكى والتقليدى ، وذلك باتجاهه نحو الغاء واقعية الزمان والمكان ، حيث عمد الى الخلط بين الأزمنة والأمكنة ، كما عمد أيضـا الى الغاء واقعية الانسان الذى استحال على المنصة شبحا مقنعا •

كما لا ننسى البساطة فى تصوير الشخوص وحرية التخريجات اللغـوية واستعمال الألفاظ النابية •

ذلك كله ، ترك بصماته الواضحة عند كتاب المسرح الحديث ، وذلك من خلال الأعمال المسرحية لكل من (أبوللينير) كما سنرى فى الفصل الثانى ، ثم الدادية والسريالية ، و (أرتو) و (فيتراك) ، كما ستتناول ذلك بشىء من التفصيل فى الفصول التالية .

يحق له أن ينطق الجماهير والجمادات التى بلا أرواح اذا شاء
وألا يقيم وزنا للزمان ولا للمكان
فمسرحيته هى عالمه
بداخلها هو الاله المبدع
كما يشاء يصرف الأصوات ، والحركات ، والألوان ، والمجموعات
ليس فقط كما يقال من أجل تصوير شريحة من الحياة
وانما لكى يفجر الحياة نفسها بكل حقيقتها
لأن المسرحيةينبغى أن تكون عالما كاملا
مع مبدعه
وهذا يعنى الطبيعة نفسها
وليس فقط عرض جانب ضـــئيل مما يحيط بنـــا أو مما مضى
وانقضى •

(غيوم أبو للينير)

الفصل الثالث

غيوم أبو للينير

(مؤسس الدراما السريالية)

شاعر وكاتب مسرحى يجمع بين الرومانسية والحداثة ، ذو عقلية موسوعية متطورة ، يتمتع بالدقة والجرأة معا فى البحث والتجديد ، لعب دورا هاما فى مجال النقد الفنى يحدوه الاهتمام الواعى بانتاج الفنانين الطليعيين . نشر منذ عام ١٩٠٢م فى مجلة « الأوروبى » مقالات فى الفن . وفى عام ١٩٠٨م قدم الأول معرض للفنان (براك) ونصب نفسه مدافعا متحمسا عن مدرسة المصورين التكعيبيين الجديدة . وفى عام ١٩١٣ م تولى ادارة جريدة « ليالى باريس » ، وهى جريدة طليعية متخصصة فى الشعر والتصوير . وهكذا يمكن أن نعتبر (أبو للينير) رائدا للسريالية التى كان هو أول من أطلق عليها هذا الاسم .

ويهمنا فى اطار بحثنا أن نشير الى أن (أبو للينير) يرفض المسرح التقليدى ويعارض القواعد المتوارثة فى هذا الفن ، فهو يرى أن الكاتب المسرحى له مطلق الحرية فيما يكتب لأنه مبدع المسرحية والمتصرف فيها .

ويمكننا فى هذا المقام أن نتعرف بصمات (الفريد جارى) الواضحة فى المسرح الحديث ، أولا عن طريق (أبو للينير) ، كما أسلفنا لماما فى الفصل السابق . فالواقع أن كتاب المسرح المعاصر فى فرنسا يعترفون بأن (أبو للينير) قام بدور كبير فى تمهيد التربة لنوعية المسرحيات التى يكتبونها .

ومعروف أن الصـــداقة ربطت بين (أبو للينير) و (جارى) الذى كان قد بادر بتقديم (أبو للينير) وهو لم يزل شاعرا ناشئا ، الى المجلات الأدبية فى ذلك العصر ، ولا ينسى (أبو للينير) فضل (جارى) فهو دائما يشير الى تاريخ كتـــابته لمسرحيته الشهيرة : **ثديا تيريز ياس**، وهو عام ١٩٠٣ م ، ويرمى (أبو للينير) من وراء ذلك الى الاعتراف بفضل (جارى) الذى كان له أكبر الأثر فى تكوين مفهومه للمسرح ، وتشكيل أسلوبه الفنى المعتمد على المفاجأة الذى يميز المسرح الجديد [١] .

كذلك كان (أبو للينير) صديقا للمصورين الشبان الموجودين فى عصره بحيث أصبح أحد المدافعين عنهم والمتحدثين باسمهم ، وتشهد مقالاته فى علم الجمال بسعة خياله وجرأته ورهافة احساسه ، واعجابه الشـــديد بالأشكال الفنية الجديدة فى مجال التصوير .

كما كان (أبو للينير) واحدا من أوائل الشـــعراء الذين أدركوا مفهوم السريالية بكل ما تحمل الكلمة من حداثة وتدمير للأشكال الأدبية المتوارثة ومن ثم يمكن أن نعتبره رائدا من رواد الفن المعاصر ، العارفين ببواطن أموره ودقائق أسراره ، صحيح أنه نشأ فى أحضان الرمزية ، غير أنه سرعان ما تخلص من كل أثر لمدرسة أو مذهب ، لكى يتوفر على اثراء عالم القريض بالأخيلة الجديدة والصور الغريبة المستحدثة .

ولعـــل ما يهمنا هنـــا فى مجال دراستنا هو مسرحية (أبو للينير) : **ثديا تيريز ياس** ، التى كتبها عام ١٩٠٣ م ، كما أسلفنا ، ولكنه لم يعرضها الا فى عام ١٩١٧ م ، للتعبير عن ادانته للفن الواقعى « البغيض » على حد تعبيره . ولا شك أن هذه المسرحية خطـــوة هامة فى طريق المسرح الطليعى

---

1 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste**, Gallimard, 1979.

وعلامة بارزة فى تاريخ هذا المسرح بين : **أوبو ملكا** ، لصاحبها (جارى) وبين مسرحية (يونسكو) : **المغنية الصلعاء** فى الخمسينيات •

وتتلخص مسرحية (أبو للينير) فى أن السيدة (تيريز) فى ثورة سخطها على طبيعتها ، ووضعها بوصفها امرأة ، وفى غمرة تمردها على عبودية الحياة الزوجية ، تتخلص من صفات الأنوثة (ثدياها مثــلا بالونتان حمراء وزرقاء فتطيران الى أعلى المسرح) ، وتصبح رجلا باسم (تيريز ياس) • وبعد ذلك تضرب المسرحية فى كل صوب وحدب ، بحيث تحــدث الفوضى والجلبــة بين الجمهور •

ومن الجدير بالذكر أن (أبو للينير) سخر كثيرا من وسائل (جارى) وأضاف اليها الكثير من عندياته ، كالديكور المتحرك ، والشخوص التى تقبل من قاعة المشاهدين ، أو تخرج من فتحة الملقن ، بالاضافة الى استعمال مكبر الصوت لمخاطبة الجمهور •

ولعل من المهم أن نشير الى أن أسلوب المفــاجأة قد لعب دورا بارزا فى تشكيل الذوق الفنى فى العصر الحديث ، وقد أدرك (أبو للينير) ذلك وأشار اليه فى عام ١٩١٨ م بقوله :

[ان العقلية الجديدة تتميز عن سائر الحركات الفنية والأدبيــة التى سبقتها ، وذلك بعنصر المفاجأة ، وبالمكانة الهامة التى أعطتها للمفاجأة] [٢] •

وهل هناك مفاجآت أغرب مما تعرضه هذه المسرحية ، سلسلة من المواقف الجنونية ، من التنكر والتورط والقفشات المضحكة • وهذا هو زوج (تيريز)

2 — Apollinaire G., **l'esprit nouveau et les poètes**, Mercure de France, 1er décembre, 1918.

يحاول أن يعوض الخسارة التى منيت بها الأسرة على مستوى الانجاب بعد تحول زوجته الى رجل ، فيتطوع هو ويحل محلها وينجب فلولا من الأطفال • بمعدل أربعين ألفا يوميا •

ان (أبو للينير) يعتقد أن المفاجأة ينبغى أن تكون عماد الفن المسرحى بل وبصفة عامة كل فن جديد •

وهذه (تيريز) تحاول أن تتخلص من ثدييها ، فتشعل القداحة وتفجرهما• ثم تلقى على جماهير المشاهدين كرات تخرجها من صديريتها • والغريب أن كل هذه التوجيهات المسرحية نفذت فى ذلك العصر ، ويمكننا أن نتصور مدى الضجة التى يمكن أن تثيرها ، لقد بلغ من انفعال الجمهور أنه بدأ يشارك فى العرض ويردد الأغانى •

والحقيقة أنه كان لابد من (روجيه فيتراك) لكى ندرك أن (أبو للينير) قد فتح بفضل المفاجآت الباب على مصراعيه أمام مفهوم جديد للفن المسرحى يحطم القــواعد التقليــدية ، وتلقى دعوته كل ترحيب من جانب الداديين والسرياليين ، كما سنفصل القول فى ذلك فى الفصول التالية •

* * *

« ان شراسته اللاذعة ، وسخريته المستبشرة ، وغزارة مادته ، تذكرنا دائما بفرانسوا رابليه » •

(معجم المؤلفات المعاصرة)

الفصل الرابع

بيير ألبير — بيرو

أو المسرح الدائرى

بدأ (ألبير بيرو) حياته الفنية مصورا ونحاتا ، وقد تحول الى قرض الشعر بعد الحرب العالمية الأولى ، وأسس عام ١٩١٦ م ، الذى شهد مولد الحركة الدادية ، مجلة (سيك) التى يتألف اسمها من الحروف الأولى من كلمات ثلاث بالفرنسية هى : الأصوات ، والأفكار ، والألوان •

وفى العام نفسه قابل (بيرو) الشاعر (أبو للينير) الذى كان يشجع كل جديد ، فرحب بالشاعر الناشىء ، وروج لأفكاره ، ومن جانبه قام (بيرو) فى عام ١٩١٧ م بالاعداد لعرض مسرحية (أبو للينير) الشهيرة : **ثديا تيريز ياس** التى أثارت ضجة كبيرة ، كما أسلفنا ، وفى تلك الأثنـــاء اتجه (بيرو) الى المسرح أيضا ، فى الوقت الذى بدأت فيه مجلة (ســيك) تمهد لظهور الحركة السريالية ، غير أن (بيرو) كان يعمل على حدة ، بمنأى عن مجموعة الشعراء الذين كان يتزعمهم (أندريه بروتون) [1] •

وفى عام ١٩١٦ م ، أصدر (بيرو) وثيقة أو منشور « مسرح البونيك » الذى ضمنه أسس المسرح الجديد ، وأهمها : الغاء الوحدات الثلاث ، وتقليص أهمية الموضوع الرئيس ، وعدم التردد أمام قبول أى تناقض ظاهرى ، وتقبل كل غريب فى أى صورة أو شـــكل ، والغــاء الديكور ، والاستعاضة عنــه بالأضواء •

1 — LEMAITRE H., **Dictionnaire Bordas de littérature française**, Bordas, 1985.

وفى عام ١٩١٧ م ، أصدر (بيرو) خطة « مسرح النونيك » المستدير الذى يجلس المشاهدون فى منتصفه .

وقد لاقى مشروع (بيرو) صدى عميقا فى عصره ، واعتبر استمرارا لأفكار (جارى) الثورية فى دعوته لاستخدام الماريونيت أو العرائس ، وترك الحبل على الغارب للخيال [٢] .

وقد كتب (بيرو) عام ١٩١٧ م مسرحية بعنوان : **لارونتالا** ، ظهر فيها اهتمامه الواضح بقضية الاخراج المسرحى ، فقد جعل الأحداث تدور على منصتين بدلا من واحدة : على المنصة الأولى شخوص واقعيون ، وعلى الثانية شخوص مقنعون ، ويرتدون الملابس الرمزية . كما استحدث (بيرو) عناصر أخرى جديدة ، من أهمها ظهور شخص داخل تابوت به شباك صغير ، يطل منه برأسه ، وظهور ممثلة ترتدى قماطا أسود ، يكسو الجسم تماما من الرأس الى القدمين ، ثم ظهور الشخوص المزدوجين الذين يرمزون فى الوقت نفسه الى الانسان من الظاهر ، والانسان من الباطن . هذا بالاضافة الى التجديدات فى مجال الديكور ، كل ذلك جعل من هذه المسرحية عملا مبتكرا وثوريا فى الوقت نفسه من شأنه أن يثير اعجاب السرياليين ، وكتاب المسرح الحديث [٣] .

وفى عام ١٩٣٣م وعلى أثر تدخل من الكاتب الكبير (جان بولان) أصدر الناشر (دينوويل) مسرحية لـ (بيرو) بعنوان : **فرابينولور** ، كان الجزء الأول منها قد ظهر فى مجلة « سيك » عام ١٩٢١م [٤] .

والحقيقة أن هذه المسرحية أقرب للملحمة ، بل هى كذلك فعلا ، فهى تتألف

---

2 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard,** 1979.

٣ — المرجع السابق .

٤ — الملحمة الكاملة من ستة كتب او اغان .

من ثلاث أغنيات ، أو أبواب منثورة ، ولكن فى لغة رقراقة شفافة ، تنتمى الى الشعر الحديث ، وتشتمل على سيل من المغامرات التى تتأرجح بين الواقع والخيال • فبطلها الذى تحمل المسرحية اسمه مزود بقوة خارقة فى اختراق الزمان والمكان ، بفضل تمتعه بازدواجية الحضور فى مكانين معا ، وزمانين معا ، وبذلك يستطيع أن يحقق الخوارق التى تفوق طاقة البشر العاديين ، كذلك فهو يمشى على سطح الماء ، كما يمشى على سطح الأرض ، ويمشى تحتها ، وفى الفضاء ، وفى الزمان ، منطلقا فى البحث عن امبراطورية الكلمات والاله الطيب(٥) •

وقد أشار الكاتب فى مقدمة الملحمة الى أنه ألغى علامات الوقف كالنقط والفصلات ، محاولة منه لاذابة « اللغة الجامدة » ، كما أضاف أنه أعطى لنفسه الحق فى التصرف فى علامات الوقف ، كما أعطى لنفسه الحرية فى التصرف فى اللغة ، صرفها ، ونحوها ، واملائها •

والحقيقة أن هذا الكتاب ، بمزجه الرائع بين الحكمة وبين السرف ، أصبح يعتبر واحدا من أعجب الكتب فى العصر الحديث ، كما أصبح :

[واحدا من أندر الكتب التى استطاعت أن تقاوم عامل الزمن ، مع أنه لم يلق فى عصره الا الاهمال وسوء التقدير] •

[ان شراسته اللاذعة وسخريته المستبشرة ، وغزارة مادته تذكرنا دائما بفرنسوا رابليه] (٦) •

---

5 — Dictionnaire des oeuvres contemporaines, Laffont-Bombiani, 1968.

٦ — المرجع نفسه •

أما عن لغة الكتاب ، فهى صافية رقراقة ، تذكر بلغة شعراء ثلاثة من المعجبين بفن (ألبير بيرو) وهم : صديقة (أبو للينير) و (بليز سـندرا) و (ماكس جاكوب) الذى يرى فى هـذه الملحمة احدى روائع الفن المسرحى الحديث ، كما يمكن أن نعتبر هذا الكتاب مصدر الهـام لكثير من الأساطير الحديثة[٧] .

* * *

٧ — LEMAITRE H., مرجع سابق .

الفصل الخامس

ايفــان غــول

وملك الأحــذية

اذا كان (ايفــان غول) — ١٨٩١ — ١٩٥٠م — بدأ حياته الفنيــة فى أحضــان الواقعيــة ، الا أنه سرعان ما اتجه الى الدعوة لمسرح عبثى لا يميز بين الأنواع المسرحية المختلفة ، فمنذ عام ١٩٢٢م ، مهـد (غول) للتجارب المسرحية التى قام بها كتاب المسرح الجديد ، وبصفة خاصة (يونسكو) •

ففى تقديمه لمسرحية له بعنوان : **الخالدون** ، عبر (غول) عن رغبته فى خلق مسرح سريالى غريب ، لا يلتزم بالقواعد التقليدية ، وكما فعل من قبله (أبو للينير) ، ركز (غول) على استعمال أجهزة التسجيل الصوتية والاعلانات الضوئية والمكبرات الصوتيــة ، وكان يرى أن الشخوص ينبغى أن يبالغ فى تصويرهم ، وتعرض صــفاتهم بطريقــة كاريكاتورية ، كمــا نادى بضرورة استعمال الأقنعة والعكاكيز •

وبالاضافة الى تأثير (أبو للينير) ، نجد عند (غول) بصمات (جارى) وخاصة فى تصويره لبطل مسرحيته الثانية : **ماتو ساليم** ، وهو صورة أخرى للأب (أوبو) يرتدى الخف ويصبح ملكا للأحذية •

ومن ناحية أخرى يشترك (غول) مع كتاب المسرح الحديث مثل (يونسكو) و (بيكيت) وزملائهما فى ملامح أخرى ، من أهمها الحوار المتقطع غير المتصل ،

والردود غير المنطقية ، والتصوير المبالغ فيه للشخوص ، ومن تلك العناصر أيضا استعمال الانسان الآلى ، والأقنعة التى توسع (غول) فى استعمالاتها ، والحقيقة أن (غول) له بصمات واضحة فى المسرح الحديث •

[« غول » يمثل مرحلة بارزة فى المسرح المعاصر • سخر بعض وسائل المدرسة التعبيرية فى فن المسرح ، وقـدم عروضا تتميز بالغرابة وبالشطط ، معبرا بذلك عن المخاوف والقلق والهواجس التى هى طابع حياتنا] [1] •

تلك الهواجس التى يعرضها علينا مسرح الطليعة فى الخمسينيات من هذا القـرن •

* * *

1 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard, 1979.

الفصل السادس

ريمون روســيل (١٨٧٧ — ١٩٣٣)

كان (روسيل) بمعزل عن جميع التيارات الأدبية والفنية فى عصره ، ومن ثم يصعب تصنيف مسرحياته ، ونحن لا نستطيع أن نحصره فى اطار الدادية ولا فى اطار السريالية ، فهو يسبقهما زمنيا بفترة طويلة ، ولكن واقع الأمور جعل النقاد يعتبرونه واحدا من رواد السريالية •

ولقد كان من نتيجة ازدراء (روسيل) لأبسط القواعد المسرحية فى عصره أنه كتب مسرحيات غاية فى التعقيد ، مع أنها تخلو من أى موضوع حقيقى •

بعد أن استهل (روسيل) حياته الفنية عازفا على البيان ، ثم شاعرا ، اتجه للمسرح ، وبدأ ذلك بمسرحية بعنوان: **البطانة**، ثم : **النقرة ، وانطباع من أفريقيا ، ونجمة على الجبين ، وعفار الشمس ، وانطباع من أفريقيا أيضا ،** وأخيرا : **لوكوس سولوس** ، وهى فى معظمها قصص كتبها (روسيل) ثم قام بمسرحيتها •

والطابع الغالب فى جميع هذه الأعمال أنها تعتمد على حبكات شــديدة التعقيد ، عسيرة الفهم ، وتشتمل على حالات تنكر ، وتعرض ديكورات فخمة باهظة التكاليف ، وشراكا وفخاخا ، وأبطالا كل منهم بشخصيتين •

ولا ننوى أن نستعرض أو نقوم بتحليل لكل أعمال (روسيل) التى عرضها على المسرح ، يكفى فى اطار دراستنا أن نركز على الوسائل الفنية التى استحدثها (روسيل) وتركت بصماتها فى المسرح المعاصر •

حينما لم يصادف (روسيل) عند جماهير القراء أى تجاوب مع أعماله الروائية التى نشرها ، وهى كثيرة ، قام بمسرحة احدى هذه الروايات ، وهى : **انطباع من أفريقيا** ، وقـد هـدف (روسيل) من تقديم هذه الرواية على المسرح أن تجد صدى أفضل عند المشاهدين يرد له بعض الاعتبار •

واذا عدنا الى قصاصات الصحف التى تحدثت عن هذه المسرحية الدادية[1]، أدركنا أنها من نوع القراقوز الذى يعشقه الجمهور ، ومع ذلك فقـد حمـل بعض النقاد على المسرحية بسبب :

[التكاليف الباهظة التى ينفقها هاو يغرق باريس بأعمال فجة] •

ومع ذلك ، فقـد تحدث بعض النقاد الآخرين عن ردود أفعال الجماهير :

[كان العرض الأول كالموج المتلاطم ، وقد نهض أحد المشاهدين وأعلن اعتراضه ، وعمد بعض المشاهدين الآخرين الى مخاطبة الممثلين (•••) كان البعض يضحك والبعض يصفر] •

والحقيقة أن (روسيل) يسعى الى هذه المشاركة من جانب الجمهور ، كما يفعل الداديون والسرياليون •

على أية حال ، لا يمكن الجزم بأن (روسيل) كان يهزأ من شخوص المسرح التقليدى السائد فى عصره بغرض تقليد ساخر لأنماط من مسرحيات الشارع ، أو مسرحيات الشباك •

وبالمثل ، فان مسرحية : **لوكوس سولوس** ، كانت فى الأصل رواية ثم قام

---

1 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard, 1979.

2 — SIMON A., **Dictionnaire du théâtre français contemporain,** Larousse, 1970.

المؤلف باعدادها للمسرح ، وهى تمثل قصر الأحلام والعجائب يكشف الزائر له عن عالم من الخوارق تسيره قوانينه الخاصة .

وكما حدث مع المسرحية الأولى ، أثارت هـذه المسرحية الثانيـة معارك حقيقية بين أقلية متحمسة وأغلبية ساخطة ، كما أن النقاد كانوا على جانب كبير من القسوة ، غير أن هذه الفضيحة جعلت اسم المؤلف يتردد فى كل مكان .

أما : **نجمة على الجبين** ، فيؤكد الكاتب أنه كتبها خصيصا للمسرح ، ولكن الجمهور لم يحسن استقبال المسرحية لضعف فكرتها .

وأما : **عفار الشمس** ، فقـد حققت نجاحا « فاضحا » :

[كان المشاهدون يتخاطفون الكراسى فى العرض الأول ، وكان الاقبـال منقطع النظير ، وكان هناك عدد كبير لم يحضر الا من أجل الاستمتاع بما يسود العرض من الجلبة والضجيج والمشاركة فيه ، ومع ذلك فقد كان العرض هادئا ... ولم يفهم أحد المسرحية ، وباستثناء حالات قليلة كانت المقالات الصحفية بغيضة] [٣] .

ومن المحتمل أن تكون تلك الليلة هى الليلة التى غادر فيهـا (روسيل) المسرح لأول مرة قبل نهاية العرض ، معلنا أنه لم يعد يحتمل أكثر من ذلك ، وبالفعل ، لم يعد لمشاهدة أى عرض آخر .

قصارى القول هو أن تحليل قصاصات الصحف التى كتبت عن مسرحيات (روسيل) يبعث على اليأس .

---

3 — ROUSSEL R., **Comment J'ai écrit certains de mes livres** posth, 1935; rééd. 1985.

ذلك (أن النقاد وجدوا أنفسهم أمام « شيء آخر » أمام نوع من المسرحيات لا يعترف بالقواعد التقليدية للمسرح) [٤] .

الحقيقة أن ما استحدثه (روسيل) في المسرح السريالي يعتبر شيئا كبيرا ، على المستوى الفني ، فهو باهماله لقواعد المسرح التقليدي ، رفع الستار عن نوع من المسرح العجيب ، الذي لا يستجيب الا لنداء الخيال .

ومن ناحية أخرى ، فان مسرح (روسيل) يذهب في الجانب الملحمي الى أبعد مما ذهب اليه (برخت) ، كما أنه فاق (يونسكو) في معارضته للمسرح التقليدي) [٥] .

ومن المؤكد أن انتاج (روسيل) لا يثير الاستغراب اليوم عند القراء الذين اطلعوا على السريالية وعلى الرواية الجديدة ، وهما المدرستان اللتان يعتبر (روسيل) بحق رائدا لهما [٦] .

لقد اعترف (أندريه بروتون) و (آلان روب غرييه) و (بوتور) بأن (روسيل) كان من الأوائل الذين مهدوا الطريق للتفكير في الكتابة الأدبية .

* * *

4 — BEHAR H., op., cit.

5 — ESSLIN M., **Théâtre de l'absurde,** Buchet/Chastel, 1977.

6 — PRONKO L., **Théâtre d'avant-garde,** Denoël et L. C. Pronko, 1963.

الباب الثالث

الدادية

أو روح الهدم والتدمير

« دادا » (DADA) كلمة اختارها وأطلقها الكاتب الفرنسى الرومانى الأصل (تريستان تزارا TZARA) ــ ١٨٩٦ ــ ١٩٦٣م ــ ، وقــد وقع اختياره على هذه الكلمة لسبب غريب ، هو خلوها من المعنى ، وذلك ليطلقها على هــذه الحركة التى بدأت على يديه فى مدينة زيوريخ بسويسرا عام ١٩١٦م . وتعتبر الدادية بوجه عام حركة هجوم ورفض للقيم التى يعتمد عليهــا الفن والأدب فى العصر الحديث .

ولعــل السبب الجوهرى وراء حركة المعارضة العنيفة هذه ، يكمن فى الفوضى التى سادت العقول خلال الحرب العالمية الأولى ، والرغبة فى قلب النظم الاجتماعية والأخلاقية التى ثبت فشلها . أما من الناحيــة الجماليــة وفيما يتعلق بالفن بصفة عامة ، فقد كان الهدف هو القضاء على جميع أشكال الفنون عن طريق الدعوة الى العنف والتعسف والانطلاق من كل قيد ، واذا كانت باريس قد شهدت بعض المعارض الفنية الدادية ، فان هذه الحركة ظلت فى المقام الأول حركة أدبية .

تهدف الدادية الى تدمير اللغة ، أو على أقل تقدير أشكالها العتيقة الجامدة، ونظام الروتين أو (الكليشيهات) الذى صــارت اليه اللغــة وأصبح زنزانة للعقول والأفكار ، ومن ثم كان لا بد من القضاء على قواعد النحو والصرف ، فينبغى أن يعاد الى الكلمات أيضا حريتها .

وقــد سلكت الدادية فى حملتها مسلكا فكها ، يقوم على الهزل والفضيحة . فالكلمات لا تختار لمعناها ولا لمضمونها الفكرى ، وانما هى توضع الواحدة

بجوار أختهـا لا يحكم النظم منطق ولا عرف ، فالدادية دعوة الى كل غريب مستهجن ، فالدادى « ينام فوق الأمواس ••• ويتصف بالبـله ••• ويأخذ حمامات من الدقائق المقدسة ، ويسعى للهزيمة ، ويكون الأخير دائما ، ويدعو بعكس ما يطلب الآخرون •••• » •

هذا وغيره كثير من أساليب حياة الدادية والداديين ، مما نشر فى منشوراتهم السبعة التى تعتبر من أهم الوثائق على هذه الحركة ، التى كانت بمثابة تحول فى التفكير الغربى وفى العقلية الأوربية بشكل عام •

وبالرغم من الانتشار الذى حققته هذه الدعوة ، وبالرغم من ظهور حركة مشابهة فى نيويورك ، وثالثة فى ألمانيـا ، الا أن الدادية لم تلبث أن استنفدت طاقتها فى الهدم والتدمير ، وتفرق عقدها وتشتت • وانفض عنها أهم أعضائها ، وتحولوا الى حركة أخرى هى السريالية •

والذى يهمنا فى حركة الدادية ، هو أنها حركة من حركات المعارضة الكبرى فى العصر الحديث ، أدت الى ظهور المسرح المعاصر بشكله المعروف ، ولكن طبيعة الحركة الدادية التى تسعى الى التدمير لا تتفق مع الفن المسرحى الذى يقوم على التعاون والبناء ، ومن ثم كان انتاج الدادية من المسرح ضئيلا لا يكاد يذكر ، ولكن ذلك لم يمنع الداديين من أن يتخذوا من منصـة التمثيل منبرا لدعوتهم ولاثارة الجماهير ، وبذلك ومن خلال سعى الدادية الحثيث الى تحديد أنماط الحياة وأشكال الفن ، أحدثت فى مجال المسرح تجديدات هامة تركت بصماتها واضحة فى المسرح المعاصر •

ولعل من أهم ما أدلت به الدادية فى هذا الصدد ، هو أنها فتحت المجال أمام التجارب المسرحية الحديثة أيا كانت ، وكانت الفلسفة الجمالية التى تعتمد عليها هـذه الحركة هى أن تستثير مشاعر المشاهدين وتستفزهم وتدفعهم دفعا الى المشاركة فى العرض والتعبير عن آرائهم • فالدادية لا ترحب بالمتفرج

السلبى الذى يأتى الى المسرح لمجرد المشاهدة والاستماع ، ثم يعود من حيث أتى وكما أتى ، بل ترى الدادية أن الجمهور معنى بما يعرض عليه ، وأن العرض يخصه ، فلابد أن ينفعل به ، ويعبر عن رأيه بالسلب أو بالايجاب ، ولعل من أهم الأمور التى استحدثتها الدادية فى ســاحة الفن والمسرح بوجه خاص هو ما نطلق عليه اليوم التلقائية :

(الاستيلاء على الانسان ، وهو فى حالة عدم التوازن ، وبلوغه وهو فى حال التشتت وعدم الاتصال ، فى غمرة تناسقه وترابطه البدائى ، قبل أن تتضح له فكرة التناقض (...) ، تحويل اتساقه المنطقى المكتسب الى اتساق عبثى فطرى أصيل) [1] .

والقضية كلها تكمن فى ايجاد الوسائل التى يتحول بها المشاهد من السلبية الى الايجابية ، وهذا فى حد ذاته يمثل أحد المبــادىء الرئيسة التى يقوم عليها فن المسرح الطليعى فى الخمسينيات من هذا القرن .

---

1 — RIVIERE J., **Reconnaissance à Dada,** N. R. G. août, 1920.

الفصل الأول

المسرح الدادى

ضم المسرح الدادى ، كما أسلفنا ، عددا قليلا من المسرحيات ، وهذا الأمر ليس بالمستغرب ، فنحن نعرف أن الحركة الدادية هى فى جوهرها حركة سلبية معارضة رافضة ، حركة عدمية هدامة ، فى حين أن فن المسرح ، كما هو معروف يعتمد بالضرورة على نوع من التعاون البناء ، ولم يحل هذا كله دون ظهور ثلاثة أسماء لامعة فى مجال المسرح الدادى ترك أصحابها آثارا هامة فى تاريخ المسرح ، وهم : (تزارا) مؤسس الحركة ، و (ريبيمون ديسينى) ، ثم (جوليان طورما) •

وقبل أن نتناول بالتحليل أعمال هؤلاء الكتاب الكبار الثلاثة لتقييم عطائهم فى الحركة المسرحية المعاصرة ، يجدر بنا أن نلم إلمامة سريعة بكتاب المسرح الدادى الآخرين الذين أدلوا أيضا بدلوهم فى ميلاد المسرح الطليعى فى الخمسينيات من هذا القرن •

كانت أول مسرحية عرضت فى سهرة دادية بعنوان : **أبو الهول والانسان التافه** ، لمؤلفها المصور النمسوى (أوسكار كوكوشكا) ، وقد وصف المؤلف مسرحيته بأنها « طرفة » وهى تعتبر مثالا للحركة التعبيرية الألمانية فى بدء ظهورها •

كان مؤلف هذه المسرحية ، الذى بدأ حياته مصورا ورساما ونحاتا ، يتردد فى برلين على المنتديات الأدبية والفنية الطليعية ، وكان يقرض الشعر ، ويكتب

للمسرح أعمالا يتجرد فيها من القيود اللغوية المتوارثة ، مما يذكرنا فى وقت واحد (بألفريد جارى) من قبله و (يونسكو) من بعــده •

واذا انتقلنا الى كاتب آخر هو (ايريك ساسى) ، نجده أيضا قــد كتب مسرحية واحدة بعنوان : **شرك المدوسة** ، حيث يعالج بطريقــة غريبــة فكاهية موضوع الاتصال والمفاهمة الذى يمثل جوهر المسرح ، فنحن نرى الشخوص فى هذه المسرحية لا يفهم بعضهم بعضا ، ومن ثم فالمؤلف يناقش قضية اللغــة التى تعتبر من الموضوعات الكبرى الشائعة فى مسرح العبث ، وبوجه خاص عند (يونسكو) و (بيكيت) •

وهذا كاتب آخر هو (كليمون بانسير) ، وهو بلجيكى يعشق الفوضى أو البربرية ، كما وصفه (أراغون) ، كتب (بانسير) فى عام ١٩١٨م : ملهاة ، دى بواسطة العرائس الحية على شاكلة مسرحيــة : **أوبو ملكا** ، عنــوان المسرحية : **البهلوانات أو المشعوذون** •

والحقيقة أن المؤلف يعترف بالفضل الذى يدين به للكاتب (ألفريد جارى) حين يقول :

[ان الأب (أوبو) وأعمال (جارى) الأخرى تلخص بكل قوة حيــاتنا أمس واليوم وغدا] [٣] •

ومن ناحية أخرى ، فان مسرحية (بانسير) تتسم بروح الفكاهة العبثية التى تقربها مرة أخرى من مسرحيات العبث المعاصر •

---

١ — (ايريك ساسى) موسيقى فرنسى (١٨٦٦ — ١٩٢٥) تشير العناوين التى اطلقها على مؤلفاته القصيرة على نوع من التحدى الساخر للموسيقى الشهير (دى بوسى) •

2 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard(1979.

٣ — المرجع نفسه •

وهذا (ايميل ماليسبين) يصدر مجلة شبه سريالية ، وينشر فيها دعوتين حول المسرح ، كما يتصوره ، مع مقتطفات من مسرحياته ، الذى يهمنا عند هذا الكاتب أنه يحمل على المسرح فى عصره بسبب ما يسوده من رتابة تتعلق بموضوع المجال المكانى فى المسرح ، وقد تعرض (ماليسبين) لنوعية من المسرحيات تدور أحداثها على منصتين فى وقت واحد •

ففى مسرحية له بعنوان : **القارب العاطفى** (١٩٢٤م) يعرض علينا شخوصا آلية ، ويستخدم مكبرا للصوت ، وأشباحا ، وأرواحا هائمة ، ثم ان طابع أداء القراقوز يغلب على الشخوص جميعا ، فيبرز مثالبهم ويعزلهم فى عالمهم الخاص ، حيث نشاهد موت بعض الشخوص ، ثم نشاهد بعثهم من جديد •

أما عن اللغة المستعملة ، فهى لغة القراقوز التى تخلط بين الجد والهزل ، ونمزج الأفكار الراقية بالعبارات السوقية المبتذلة ، مما ينتج عنه نوع من الفكاهة التى كان يدعو اليها من قبل (غيوم أبو للينير) [٤] •

الحقيقة أن آراء (ماليسبين) حول الوسائل الفنية المسرحية واللغات الدرامية ، وتركيزه على أهمية الصوت ، وامكانية الكتابة فى موضوعات تصلح للاذاعة ، هذه القضايا كانت جديدة بالنسبة للعصر ، ولكنها تركت بصمات واضحة فى المسرح المعاصر ، وبخاصة مسرح (صمويل بيكيت) •

* * *

---

٤ — المرجع نفسه .

الفصل الثانى

تريستان تزارا « مؤسس الدادية »

شاعر فرنسى من أصل رومانى (١٨٩٦ — ١٩٦٣م) ، بعد أن أنشأ الحركة الدادية التى اخترع اسمها كما أسلفنا ، استقر فى العاصـمة الفرنسـية منذ عام ١٩١٩م ، حيث أدت خلافاته مع كل من (أندريه بروتون) والسرياليين الى قطيعة فى عام ١٩٢٢م ، بعد تأسيس الحركة الدادية شرع (تزارا) وزملاؤه فى تنفيذ مخططهم لتدمير كافة القواعد الفنية والقيم الجماليـة والأخلاقيـة والفلسفية والدينية ، التى تعتمد عليها المجتمعات الغربية •

وسعيا وراء هذا الهدف ، بدأ (تزارا) وأصدقاؤه ، يعبرون عن ثورتهم بحملة شعواء ضد اللغة ، وقـد نظموا لذلك « سهرات فنية وأدبية » فى معظم العواصم الأوربية وباريس بنوع خاص (منشور الحركة الدادية عام ١٩١٨م) ، وقـد أحدثت هذه السهرات ضجة وضجيجا فى أنحاء أوربا •

وقد جاء منشور الحركة الدادية الثـانى فى ٢٦ مايو ١٩٢٠م متضمنا مسرحية للشاعر (تريستان تزارا) بعنوان : **مغامرة السيد أنتيبيرين السماوية** ، وفيها يعارض الكاتب بين « الشعر بوصفه وسيلة تعبير » وبين الشعر بوصفه « نشاطا ذهنيا » • كما تعرض المسرحية لقضية أساسية من قضـايا مسرح اللامعقول ، وهى قضية عدم الاتصالية أو عدم التفاهم بين البشر • فنحن نطالع فى هذه المسرحية ، كمـا سنطالع فيما بعـد فى بعض مسرحيات (يونسكو) و (بيكيت) ، الألفاظ تخرج من أفواه الشخوص فى حرية ، ودون ضابط من المصدر ، أو من التقاليد اللغوية ، بل ودون ضابط من المنطق أو من القواعد ،

فكل شخص من الشخوص يدلى برأيه ويعرض ما يقول دون أن يأخذ فى الاعتبار الطرف الآخر ، وللالمــام بما تضمنته هذه المسرحيــة من حداثة وثورة على القديم ، يكفى أن نقرأ ما ورد على لسان الكاتب بهذا الصدد :

[لقــد اخترعت بهذه المناسبة آلة جهنمية تتكون من آلة تنبيه (بورى) وثلاثة أصداء متتابعــة ، بغرض أن أطبع فى ذهن المتفرج بعض الجمل التى توضح أهداف الحركة الدادية (...) ثم جعلت الديكور أمام الممثلين وليس خلفهم ، وقام الديكور الشفاف الذى يتكون من اطار دراجة ، وبعض الحبال المعلقة على المنصة ، وبعض الاطارات التى تحتوى على عبارات غامضة ، قام هذا الديكور باكمال المطلوب] (1) .

أما فيما يتعلق بردود أفعال المشاهدين ، فقد كانت عنيفة : تمثلت فى صياح ونقنقة وزعيق « كأننا فى مستشفى للأمراض العقلية ، وكانت رياح الجنون تهب على المنصة ، وفى القاعة سواء بسواء » . وبدأ الحوار الحقيقى ، الحوار بين الممثل المؤلف وبين المشاهدين ، يتألف من نباح وعواء وقذائف ، كان ذلك دليلا على أن الجمهور أدرك أنه المقصود ، وأنه أصيب فى الصميم ، بحيث فقد شعوره ، ولم يعــد يرعى أعرافا ولا تقاليد ولا كرامة .

كتب (تزارا) بعــد ذلك للمسرح عملين آخــرين ، الأول بعنــوان : **المغامرة السماوية الثانية للسيد أنتيبيرين** ، والثانية بعنوان: **قلب بالغــاز** ، وهما شديدتا الشبه بالأولى ، يحمل فيهما المؤلف على اللغة بحيث لا يمكن أن نطبق على هذه النصوص المعايير التقليدية للذوق ، ومن ثم كان الهجوم الذى يشنه الكاتب على الفلسفة وعلم النفس والتحليل النفسى والمنطق ، غير معترف

1 — TZARA T., « Memoires of Dadaisme », in oeuvres complètes t. I., Flammarion, 1975.

بشيء الا لمتعة التلفظ بالكلمات ، فاللغة لم تعد وسيلة اتصـال ، بل أصبحت موضوعا فى حد ذاتها ، أصبحت مادة مستقلة ، كما سنرى ذلك عنـد كل من (يونسكو) و (بيكيت) .

كانت مسرحيـة (تزارا) الرابعـة بعنـوان : **منديل من السـحاب** ، وقـد اعتبرها (آراغون) أعظم صورة درامية فى الفن المعاصر ، بعد مسرحيتى : **أوبو ملكا و ثديا تيريزياس**[٢] .

واذا كان موضوع هـذه المسرحية ، موضوعا تقليديا ، الا أن الاخراج جاء على طريقة الكاتب الايطالى (بيراندللو) .

(المنصة تمثل مجالا مغلقا مثل الصندوق ، لا يستطيع أن يخرج منه أى ممثل (...) ، فالممثلون يقومون بعمل التنكير (الماكياج) لأنفسهم ، ويرتدون ملابسهم ، ويتحدث بعضهم الى بعض فى فترات الراحة . أما الديكورات ففى أقل الحدود ، تتكون من شاشة تعرض عليها بعض الصور المكبرة التى تشير الى المكان الذى تدور فيه الأحداث ، كما أن تغييرات الديكور تتم أمام الجمهور ، بالاضافة الى أن الممثلين يحتفظون بأسمائهم ، كأنهم يعيشون حياتهم الخاصة فوق منصة التمثيل) [٣] .

---

2 — ARAGON L., **Les collages,** Paris, Herman, 1965.

3 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard, 1979.

حيـــاتى كلهـــا مرتبطـــة بالدادية ، قبـــل وأثنـــاء وبعـــد
ظهـــور الكلمة نفسها .
(جورج ريبيمون – ديسينى)

الفصل الثالث

جورج ريبيمون — ديسينى

(ذلك المجهول صاحب أعظم المسرحيات الدادية)

يعتبر (جورج ريبيمون — ديسينى) أكثر الكتاب الداديين انتاجا ، ومع ذلك فهو فى عداد المنسيين بل والمجهولين •

أولى مسرحياته بعنوان : **امبراطور الصــين** ، هى بشهادة النقاد تحفة المسرح الدادى بل انها من أوائل النصوص التى سبقت ظهور الحركة الدادية ، مع أنها تنتمى الى هذه الحركة ، كتبها المؤلف فى عام ١٩١٦ م ، (العام الذى شــهد مولد الدادية) ، وذلك على الأوراق الخضراء الخاصة بوزارة الحرب ، حيث كان مجندا فى وحــدة البحث عن المفقودين • ومن الجــدير بالذكر أن شخصية (أوبو) كانت سائدة ومعروفة فى مختلف الأوساط منذ بداية القرن • كمــا أن (ديسينى) يعترف بأثر (ألفــريد جارى) مؤلف : **أوبو ملــكا ،** وبفضله عليه وعلى غيره :

[رجل ظل يمارس نفوذه الظاهر والباطن فى المجال الفنى خلال الفترة الممتدة من ١٩٠٥ م حتى قبيل حرب ١٩٣٩ م ، وبوجه خاص بين ١٩٠٥ — ١٩٢٥م ، ذلك الرجل هو « ألفريد جارى »] •

فى مسرحيته : **امبراطور الصــين ،** يحاول (ديسينى) بدوره أن يدمر المسرح القائم فى عصره ، فى ثورة غاضبة تتمثل فى الاغتصاب والقتل والتدمير،

ومن الجدير بالذكر أن الجمهور والمخرج لم يكونا مهيـأين لاستيعاب مثل هذه الصورة القاتمة للعالم التى تعرضها المسرحية التى تعتبر بحق عملا رائدا فيما يتعلق بالشكل وبالمضمون • فمن أول وهلة فى المسرحية ، يطالعنا العبث واللا معقول على المنصة : فهذه آلة كاتبة تحل محل « الكتب المقدسة » ، وتقوم بتوزيع قرارات القدر بشكل آلى ، وبهلوانات متفلسفة تقـوم بألعاب حواة وحركات شعوذة ، وجمادات تتحلل أمام عيون المشاهدين •

[ايهام ، وخدع ، وشعوذة ، وقتل ، فى ايقـاع سريع أشبه بايقـاع السينما] (١) •

فهذا امبراطور الصين الجديد ما ان تولى الحكم حتى شرع فى قتـل الناس ، وقام باغتصاب أقرب الناس اليه ، ثم انتحر • فقد أقبل عصر السيادة البربرية ، ولكنه أيضا عصر سيادة اللا معقول فى مجتمع مج من الترمت ، وضاق بالنظم العتيقة • انها الحركة الدادية قبل أن تسمى باسمها ، انها الثورة على سائر الأعراف المتوارثة والتقاليد المعروفة •

[تدمير كل ما هو طيب ونقى • لأن الجمال والطبيعة والنقـاء كلهـا تعفنت] (٢) •

كأننا نسمع (الأب أوبو) وهو يردد عبارته المشهورة :

[حش بطنـه ! لن نكون قـد قضـينا على كل شىء ، ان لم نقض على الخرائب] (٣) •

1 — JOTTERAND F., **Georges Ribemont-Dessaignes**, Seghers, Paris, 1966.

2 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste**, Gallimard, 1979.

3 — JARRY A., **Ubu Enchaîné**.

ويصف (مارتان ابسلان) فى كتابه : **مسرح العبث** ، مسرحية **امبراطور الصين** ، بأنها مسرحية تعبيرية أو انطباعية ، فهى تجمع عناصر اللامعقول (Monsense) والعنف التى تميز مسرح العبث [٤] •

وبذلك يمكن أن نضع (ريبيمون — ديسينى) فى اطار حركة فكرية بدأت ولم تتوقف منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وتعتبر الدادية مرحلة انفجار لها ، ولكنه انفجار قوى عنيف •

بعد ذلك ، كتب (ديسينى) مسرحية أخرى بعنوان : **طائر النعار الأبكم** ، عرضت فى عام ١٩٢١ م ، فى احدى السهرات الدادية ، وهى تعالج موضوعا شائعا فى مسرح العبث ، ألا وهو عدم الاتصال أوعدم التفاهم بين الناس ، ومن عناصر الحداثة فى هذه المسرحية أيضا أنها بدون ديكور ، فالممثلون هم الذين يوحون بالمكان الذى تجرى فيه الأحداث ، وهو مكان غير محدد ، يمكن أن يكون أى مكان ، وكل شخص من الشخوص يعيش فى عالمه المتميز ، يواصل حديثه دون مراعاة لحديث الأطراف الأخرى •

وفى عام ١٩٢٨ م ، جمع (ديسينى) الموضوعات الأساسية فى مسرحية : **امبراطور الصين** ، وضمنها مسرحية أخرى يشترك فيها ثلاثون ممثلا بعنوان : **جلاد بيرو** •

والحقيقة أن هذه المسرحيات الثلاث التى كتبها (ديسينى) تعتبر أهم الأعمال المسرحية الدادية التى تشتمل على القضايا الأساسية التالية :

« ان الانسان خرج الى هذا العالم بلا ارادة منه ، وأنه مقضى عليه بالموت ، ولكى ينسى هذا الوضع ، وهذه الحقيقة ، فهو يلعب ، ويمثل ، ويلهو ويقيم مسرحا فى ميدان يعرض عليه العالم » •

---

4 — ESSLIN M., **Théâtre de l'absurde**, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

[على قمة الهرم الطبقى يتخيـــل الها ، هو ملك السماء والأرض التى يديرها بواسطة نواب من القساوسة والأباطرة ورؤساء الدول] (٥)

كأننا أمام مسرح (بيكيت) ، وأمام عالمه الذى يديره مبعوثون من قبل الخالق ، كما أن تكاثر الجمادات فى مسرح (ديسينى) والدور الذى تقوم به اللغـــة بوصفها كيـــانا مستقلا عن مصـــدرها ، كل ذلك يذكرنا بمسرحيات (يونسكو) ، بالاضافة الى أن القضايا التى يناقشها (ديسينى) مثل السلطة المطلقة ، والحرية الفردية ، وعزلة الانسان ، تثير أمامنا صورة (كاليغولا) بطل مسرحية (ألبير كامو) الذى تسيطر عليه الأفكار .

* * *

---

5 — JOTTERAND F., مرجع سابق .

الفصل الرابع

جوليـــان طورما

أو (أوبو) ذو القـــوة العشـــارية

من بين كتاب الجيل الثانى مباشرة لجيل (ألفريد جارى) ، وفى الوقت ذاته يعتبر أحد رواد مسرح الطليعــة ، وله ثلاث مسرحيات لم تعرض على المسرح ، هى : **القصاصات** ، **ولوما لامير** (١٩٢٦ م) ، ثم مسرحية : **البترو** ، التى نشرت بعد وفاته •

وتعتبر هذه المسرحيات امتدادا لمسرح (جارى) ، ومن ناحية أخرى فهى تتضمن النظريات الدادية والسريالية ، وتبشر بطليعة الخمسينيات •

و (البترو) هذا شخصية ارهابية ، بمثابة (أوبو) ولكن بقوة عشرة أضعاف ، يتحدث بلغة خاصة شـــديدة الغرابة ، وشخوص المسرحية ليسوا كائنات حية ، وانما هم مجموعة من المانيكان لا تجمع بينهم علاقات محددة ، وفى نهاية المسرحية يتحرك أحد هذه المانيكان ، فيثير الرعب ، ويصدر رائحة كريهة لا تطاق • تذكرنا هذه النهاية بنهاية مسرحية (يونسكو) **المغنية الصلعاء** ، **أو تخريف ثنائى** •

مرة أخرى ، نحن أمام العبث الذى يطغى على المسرح ، الذى تتحـرك فوقه شخوص خالية من كل أبعاد نفسية ، ومشاعر انسانية ، ولا يقوم بينها أي اتصال أو تفاهم •

[ان جوهر المسرحيـــة يكمن فى خلوها الكامل من الســـمات النفســـية والمنطقية ، فالشخوص تنطق عبارات خالية من كل معنى مباشر] [1] •

ان هذه المسرحية تضعنا فى اطار مفهوم (بيكيت) للأدب ، حيث وصل الأدب الى مرحلة لا يمكن له أن يتجاوزها [2] •

ولكن اذا كانت مسرحيـــة : **البتـــرو** تتضمن موضوعا بالرغم من كل شيء ، فان المسرحية الثانية : **القصاصات** ، على النقيض من ذلك ، لا تتضمن أى موضوع أو حدوتة ، انها العبث الكامل ، فالشخوص هذه المرة عبارة عن تماثيل من الخشب ، ومع كل لا يخلون من مواقف انسانية • ويذكرنا البطل (أوسمور) بشخصية (اللا مسمى) بطـــل رواية (بيـــكيت) التى تسمى باسمه ، حينما يقوم عامل النظافة فى نهاية المسرحية بجمعه ، ليس بالمكنسة كما حدث عند (بيكيت) ، ولكن فوق قاعدة بعجلات ، والقـــائه فى خلفيـــات المسرح ، وعلى شاكلة (جان جينيه) يعجز (طورما) عن تفســـير تصرفات شخوصه •

[ان جوهر الدراما عنده لا يكمن فى تفكك الحبكة ، ولا فى انعدام الأبعاد النفســـية والمنطقية ، وانما يكمن فى اللغـــة التى تتجلى على المسرح ســـائر أمراضها ، كما يكمن فى استحداث أشكال مسرحية جديدة] [3] •

ان مقارنة الوسائل الفنية التى يستعملها (طورما) فى هذه المسرحيات

---

1 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard, 1979.

2 — IBRAHIM H., **Beckettland, L'Enfer ici et maintenant,** Les Livres de France, Le Caire, 1986.

3 — ESSLIN M., **Théâtre de l'absurde,** Buchet/Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.

الثلاث ، يمكن أن تدلنا على المرحلة الفنية التى قطعها هذا الكاتب الذى سـد الطريق أمام أية محاولات فنية أخرى •

[لا ينبغى أن نعيد الكرة ، ونبدأ التجربة من جديد ، فهى واضحة كل الوضوح ، فبعد (لوترياموں) و (رامبو) و (جارى) كل الذين يريدون أن يكتبوا كتابات جادة مرة أخرى مغفلون ، أنا أخفف من تعبيرى] [٤] •

ان أوجه الشبه كثيرة بين (طورما) من ناحية ، و (بيكيت) و (يونسكو) وسـائر كتاب المسرح الطليعى من ناحيـة أخرى ، فهـذان (لودريكس) و (فيديفورم) من شخوص (طورما) يتنقلان حاملين حقيبـة تحتوى على جميع حاجياتها أشبه بكل من (بوتسو) و (لاكى) فى مسرحية (بيكيت) بعنوان : **فى انتظار غودو** ، وأشـبه بشخصية (أوبو) الذى يتنقل بحقيبة يحمل فيها (مدام ضميره) فى قميص النوم • نضيف الى هذه الملامح المشتركة استعمال (طورما) للفظ « بوغريلا » فى مسرحية : **لوما لامير** ، وهو من الألفاظ التى يشيع استعمالها عند (جارى) ، دليلا على تأثر (طورما) بمسرحيات (أوبو) •

هذا بالاضافة الى سرطانية اللغة ودمارها ، واستحداث أساليب مسرحية جديدة ، وكذلك محاولة تدمير الأدب من الداخل عن طريق وسائله الخاصة • وأخيرا بتر العبارات وقصورها عن أداء المعنى ، أو تأكيد أية حقيقة أو وجهة نظر محددة ، كل ذلك يقربنا من طليعة الخمسينيات :

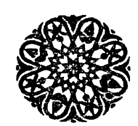
[أوليس مسرح (طورما) مثل مسرح (بيكيت) كتب لكى يقـدم لنـا فرصة للعب والتمثيل ؟] [٥] •

---

4 — TORMA J., **Euphorisme,** Paris, Guiblin imprimeur, 1926.

5 — BEHAR H., مرجع سابق •

الباب الرابع



حركة إيجابية السريالية

حينما أراد الانسان أن يقلد المشى ، اخترع العجلة التى لا تشبه القدم ، اقد عمل عملا سرياليا ، دون أن يدرى •

(غيوم أبو للينير)

حـــركة ايجـــــابية

السرياليـــة

كانت الدادية قبل السريالية تمثل الرغبة فى التمرد الدائم على الفن وعلى المجتمع سواء بسواء ، كان الداديون يهدفون الى فضح الرأى العام واخراجه من سباته العميق •

[عكف الداديون على التركيز على كل ما يتصف بالغرابة والخلل وعـــدم الاتزان ، على كل ما هو شاذ ، وليس فى الحسبان ، حتى يحولوا دون الوقوع من جديد داخل شرك العـــادات التى أصبحت طبيعة ، مع طول التقـــاليد والأعراف] [1] •

غير أن الدادية لم تحقق الا دمارها وفناءها ، ولم تستطع الا أن تقضى على نفسها ، ولكنها بعد أن تمكنت من تخليص العقول مما ران عليها من أفكار مسبقة وأوهام باطلة ، هيأت الفرصة لظهور حركة أخرى ايجابية كالسريالية •

والسريالية ، من الناحية التاريخية ، تمثل آخر الحركات الفنية الثورية الكبرى فى القرن العشرين،وترجع أصولها الفنية بصفة رسمية الى عام ١٩٢٤م، بنشر مجمل آراء هذه الحركة تحت عنـــوان : **المنشور السريالى** ، للشـــاعر (أندريه بروتون) ، الذى يعتبر رائد هذه الحركة وعمودها الفقرى ، والمنظر لها ، ورئيسها الملتزمت لمبادئها ، وذلك حتى وفاته فى عام ١٩٦٦ م • وقد عرف (بروتون) السريالية حينئذ على النحو التالى :

---

1 — RIBEMONT—DESSAIGNE G.

[السريالية : تلقائيــة نفسانية نعبر بها ، شــفويا أو تحريريا أو بأية وسيلة أخرى ، عن أداء الفكر الانسانى ومسار عمله] (٢) •

أما العنصر الجوهرى الثــانى فى هذا المذهب بعــد التلقائية ، فهــو الاندهاش ، وفيه يقول (أندريه بروتون) أيضا :

[نفصل فى الأمر ، ولنقلها صراحة • ان المدهش دائما جميل ، فأى مدهش جميل ، بل ليس من جميل الا المدهش] (٣) •

ومن الجدير بالذكر أن أتباع السريالية الأوائل ، وهم (ايلو وار) ، و (آراغون) و (سوبو) و (آرب) و (مان رى) و (ميرو) ، انما هم فى الأصل من المنشقين على الحركة الدادية الذين اختلفوا مع زعيمها (تريستان قرارا) وانفضــوا من حــوله عام ١٩٢٢م ، ولكنهم ظلوا يحتفظون من تلك الحركة بروح التمرد على المجتمع وعلى الأعراف ، الا أنهم أرادوا ألا يقفوا عند حدود الهدم والتدمير ، بل حاولوا الوصول الى أهداف ايجابية ، واعادة تشكيل النظام الاجتماعى الأخلاقى الفاسد • ولقد أعلنها (بروتون) بالنيابة عنهم جميعا ، حينما قال : « لن أموت والقلم فى يدى » ، فهو لا يريد أن يمتهن الأدب ، ولا أن ينصــهر فى عمل أدبى • كان يرى أن هدف الجماعة الجديدة هو النضال من أجل التجديد والتغيير ، وكان يجد فى مقولة (رامبو) : « يجب أن نغير الحياة » ، وفى عبارة (لوتيامون) : « الشــعر لا ينبغى أن يكون من عمل فرد واحــد ، بل من عمل الجميع » ليس مجرد عبــارات شعرية أو آمال ، وانما برامج عمل معينة محددة تحتاج الى تنفيذ •

وهكذا أخذت السريالية عن الدادية الرغبــة فى اعادة النظر فى الأدب سواء فيما يتعلق بالأهداف ، أم فيمايتعلق بالوسائل بوصف الأدب انتاجــا

---

2 — BRETON A., **Le Manifeste du surréalisme,** Paris, 1924.

٣ — المرجع نفسه •

وأثرا حضاريا ، كل ما هنـاك أن الرغبـة العدمية أو الفوضوية فى الدادية تحولت الى الرغبة فى وضع برامج بحث وعمل :

[ان السريالية تعتمد على الايمان بقوة الحلم بكل أبعـاده ، وعلى أداء الفكر المتجرد من الغرض ، وهى تهدف الى القضاء نهائيا على شتى الوسائل الفـكرية الأخرى لتحـل محلها فى داخل اطار الثـورة ، قضـايا الحيـاة الأساسية] (٤) .

وجاء منشور السريالية الثانى ، ليؤكد القاعدة الأساسية التى تقـوم عليها الحركة :

[كل شىء من حولنا يؤكد أن ثمة نقطة معينة للفكر الانسانى تصبح فيها الحياة والموت ، والواقع والخيال ، والماضى والمستقبل والمفهوم والمستغلق ، والأعلى والأسفل ، وكأنها واحد لا يتضمن شيئا من التناقض] (٥) .

اننا ونحن نقرأ هذا المنشور يتبادر الى ذهننا اسمان من كبـار أسماء اللا معقول فى الخمسينيات : (يونسكو) و (بيكيت) ، بل وعبارات لهما تكاد تكون مطابقة لهذه العبارات التى وردت فى المنشور السريالى .

وهكذا كانت السريالية حركة عنف غير عادى ، عبرت بطرق ذكية عن انجازات العصر وأذواقه ، وغذت الاحساس الحاد بشكل شاذ غريب ، وأخيرا أثارت فى النفس البشرية المعاصرة ردود فعل ضد المادية الطاغية ، تمثلت فى الاهتمام بالقضايا الغيبية التى لم يفصل فيها فى ذلك الوقت .

---

٤ — المرجع نفسه .

5 — Id., **Le Second Manifeste du Surréalisme,** Paris, 1930.

6 — BRETON A., **Manifestes du Surréalisme,** Paris, Pauvret, 1962.

الفصل الأول

أندريه بروتون وزملاؤه

كتب (أندريه بروتون) للمسرح بعض الأعمال بالتعاون مع كل من (آراغون) و (دينو) و (سوبو) ، والذى يهمنا فى هذه الأعمال هو أن نشير الى ما يربط بينها وبين مسرح الطليعة فى الخمسينيات •

أسس (بروتون) بالتعاون مع (آراغون) و (سوبو) فى عام ١٩١٩ م مجلة « الأديب » لسان حال الحركة الدادية التى تدعو الى القضاء على القواعد الأدبية والفنية والقيم الاجتماعية والأخلاقية السائدة ، وقد تحول (بروتون) من الدادية الى السريالية التى أصبح عمودها الفقرى والرائد المحرك لها • وقد كتب فى عام ١٩٢٤ م منشور السريالية ، الذى جاء تعبيرا عن آراء هذه الحركة واتجاهها الثورى ، الذى ظل يقوده (أندريه بروتون) حتى وفاته عام ١٩٦٦ م •

كان هدف (بروتون) الرئيس المتأثر بدراساته فى الطب ، هو أن يسبر أغوار النفس ، بما تتضمنه من طاقات بدائيـة غير منظمة للخلق والابداع ، وذلك عن طريق دراسة الأحلام ، وتحليل الملكات الفنية عند الأطفال والمجانين والمتوحشين •

وهكذا فان الفن فى رأيه يصبح ملكة خارقة ، ينبغى تنميتها فى صورتها الطاهرة النقية بمنأى عن كل شائبة •

وقد اتبع السرياليون ، فيما عدا (أنتونان أرتو) و (روجيه فيتراك) رائدهم (أندريه بروتون) الذى كان ينظر الى المسرح باعتباره شكلا برجوازيا يعبر عن الانحلال والانحطاط • وعلى كل ، فقد كتب جميع السرياليين محاولات

مسرحية بما فيهم (أندريه بروتون) ، ولعلهم وجدوا فى منصة التمثيل فرصة لنشر آرائهم والدعوة لأفكارهم الفنية والأدبية •

ولقد تمت هذه المحاولات المسرحية فى بادىء الأمر بشكل جماعى ، ونشرت أول ما نشرت فى جريدة الحركة السريالية المعروفة باسم « الأديب »•

بدأت هذه المسرحيات بمسرحيتين بعنوان : **المجالات المغناطيسية ، ومن فضلك ،** وهما تتضمنان ملامح عديدة من سمات المسرح الجديد فى الخمسينيات ، من أهمها تفكك النص ، والحوارات المبتورة ، وانعدام الاتصالية بين الشخوص،التى يتحدث كل منها دون أن يأخذ فى الاعتبار حديث الطرف الآخر ، فالمتحدث لا يستمع الى ما يقوله الآخر ، وانما يواصل حديثه أو بمعنى أصح حلم اليقظة الذى يتابعه •

وهكذا يتجلى مفهوم (رامبو) القائل بأن « الأنا » شخص آخر ، كما سنرى ذلك فيما بعد فى مسرح الطليعة ، وبالذات عند (بيكيت) •

أما المسرحية الثالثة التى كتبها (بروتون) بالتعاون مع بعض الأصدقاء ، فكانت بعنوان : **سوف تنسيننى ،** فيمكن أن نعتبرها فصلا رابعا من مسرحية : **من فضلك ،** بالرغم من وجود بعض الاختلافات •

واذا انتقلنا الى ردود أفعال الجماهير حيال هذه الأعمال المسرحية ، وجدنا أن المشاهدين قد تحولوا من الموقف التقليدى السلبى الى المشاركة فى العرض ، بحيث ان المشاهد أصبح ممثلا له دور فى المسرحية ، بل انه فى بعض الأحيان كان يقذف الممثلين بالبيض والطماطم وقطع اللحم ، وهكذا تحقق التوحد بين القاعة وبين المنصة ، الذى طالما كان يسعى اليه (أنتونان أرتو) والذى سيصبح هدف كل من (يونسكو) و (بيكيت) فى الخمسينيات •

* * *

الفصل الثانى

لويس آراغون

(الدعابة والغــرابة)

كان (آراغون) ما يزال طالبا فى الطب ، حينما تعرف عام ١٩١٧م الى (أندريه بروتون) أو « بابا السريالية » ، كمــا كان يطلق عليــه ، وانطلق الشاعران معا يخوضان مغامرة السريالية ، وكان لآراغون نشاط سياسى مكثف ، امتد حتى فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا ، تميز بالمواقف الوطنية ، كما كان يشرف فى السر على اصدار جريدة : **الآداب الفرنسية** •

ومن الجدير بالذكر أن انتاج (آراغون) فى أخريات حيــاته زاد قوة وغزارة • كان (آراغون) روائيا ، وشاعرا ، ظل ، حتى بعد وفاته ، بالاضافة الى مواقفه السياسية العظيمة ، علما من أعلام القرن العشرين ، ولقد تجاوزت شهرته عالم الأدب ليصبح رمزا للانسان الصــادق مع نفسه ، رغم اعترافه بتناقضات حياته ، الانسان الذى يسعى تحت أية ظروف ، وبكل اخلاص الى معرفة حقيقة نفسه •

كتب (آراغون) للمسرح بالتعــاون مع (أندريه بروتون) مسرحية : **خزانة اليسوعيين** ، ومع أن الكاتبين عادا فأنكرا هذا العمــل بعــد قطيعــة (آراغون) مع الحركة السريالية ، الا أن هــذه المسرحية تهمنا فى مجــال دراستنا ، فهى تتضمن الكثير من عناصر الحداثة والتجديد التى تركت بصماتها فى المسرح الحديث • فقد كتبت هذه المسرحية مواكبة للسينما الشعبية ، فهى تعتمد على الفن السينمائى :

[ان كل ما يتعلق بالشاشة انتقل الى مجال الحياة : الأشباح والأطياف والانسان الآلى ، والمانيكان وقطارات الضواحى] [1] •

ويدخل فى نطاق بحثنا أيضا ثلاث مسرحيات أخرى ، كتبها (آراغون) أولى هذه المسرحيات بعنوان : **آليس أو علم الجمال المعتمد على الغـرابة** ، كتبها عام ١٩١٧ م ، وهى عبارة عن حوار بين ناقـد فنى كبير ، وفتاة يعلمها قواعد الجمال ، موقف يذكرنا بآراء (يونسكو) :

[الجمال ، هو ما لا يكون فى الحسـبان ، ويتولد من المفـاجأة أو من الغرابة] •

وبعـد أن يعبر للفتـاة عن احتقـاره للمأساة التقليـدية البسيطة ، يستطرد قائلا :

[ومع كل ، فأمامنا المـأساة التى نطالعها كل يوم ، والتى تكمن فى كل ما يدعو الى الهزء والغرابة ، والضحكة الرهيبة] •

ان هذه القواعد الجمالية التى ترجع الى عام ١٩١٧ م لا شك أنها تروق (ألفريد جارى) و (غيـوم أبو للينير) ، كمـا أنها تمهـد لمسرح الطليعة فى الخمسينيات وتعلن عن مقدمه •

أما المسرحية الثانية التى كتبها (آراغون) وتدخل ضمن اطار دراستنا فهى بعنوان : **الخزانة ذات المرآة** ، وقد كتبها عام ١٩٢٣ م وتبدأ هذه المسرحية القصيرة بمدخل (برولوغ) يهدف الى تضليل الجمهور عن طريق سلسلة من

---

1 — ARAGON L., **Lorsque tout est fini, Le Libertinage**, Paris, Gallimard, 1924.

المقابلات الغريبة اللامعقولة بين مجموعة من الشخوص العجيبة ، وفى النهاية يسلم الجميع ويرقصون ويغنون . ويرى (آراغون) أن هذه المسرحية هى خير تعريف لروح الدعابة والفكاهة .

[فهى ترفض الأعراف التقليـدية السـائدة فى المسرح باعتمادها على التفكك فى المشاهد والحوارات ، كما تعتمد على اللامعقول الذى يطبع سلوك الشخوص] [٢] .

أما آخر مسرحيات (آراغون) فهى بعنـوان : **فى سـفح الجـدار** ، وكما حدث فى المسرحية السابقة ، يحاول الكاتب أن يضلل المشاهد عن طريق تقـديم (برولوغ) ، فهؤلاء بعض الحطابين يناقشون حادثة وقعت تصـبح فيما بعد موضوع المسرحية ، وبعد الصدمة الأولى ، يجد الجمهور نفسه ملقى فى عالم من اللا معقول يعتمـد على الفن السينمائى الذى يطغى على بنيـة المسرحية من أولها الى آخرها .

[رفض للمنطق ، رفض لقـانون الزمان ، ورفض لوحـدة الموضوع ، مشاهد قراقوز بأسلوب جـديد ، بحيث يمكن أن نعتبر (آراغـون) رائدا وسابقا فى هذا المجال « لأوجين يونسكو »] [٣] .

* * *

2 — ARAGON L., **Traité du style, Paris,** Gallimard, 1928.

3 — RAILLARD G., **Aragon,** Paris, éd. Universitaires 1964, coll. classiques du XXe siècle.

الفصل الثالث

فن الباليــه

كان تأثير الباليــه فى فنون العرض الأخرى عظيما فى القرن العشرين ، وذلك بسبب ما حققه هذا الفن من تآلف مبتكر بين فنون الرقص والايقــاع والموسيقى والتصوير ، ويرجع هذا التجديد وهذه الحداثة الى النجاح العظيم الذى حققه فن الباليــه فى روسيا بزعامة رائد هذا الفن العبقرى (ســيرج دياغليف) — ١٨٧٢ — ١٩٢٩ م — .

ومن الأيام التى لا تنسى فى تاريخ هذا الفن ، يوم الثامن عشر من مايو عام ١٩٠٩ م ، الذى حدث فيــه أول احتكاك بين فن الباليــه الروسى وبين الغرب ، وذلك على مسرح الشاتليه فى باريس ، حيث شاهد الجمهور الباريسى باليه : **الأمير اوغور** ، فأثار اعجابه الشديد ، وحماسته البالغة لما كشفه له من عظمة هذا الفن وروعته . ولقد ترك هذا العرض فى بلاد الغرب بصمات واضحة فى شتى مجالات فنون العرض ، فقد ظلت هذه الرقصات الرائعة حتى حرب ١٩١٤ م ، تفرض عبقرية العديد من الفنانين الروس فى مجال الديكور والعمارة والملابس ، واختيار الألوان ومزجها واســتعمالها بطرق لم يسبق لها مثيــل فى الغرب .

وبعد الحرب ، قام (دياغليف) بتجديد ديكورات الباليــه بالتعاون مع كبار الفنــانين التصويريين فى باريس ، وعلى وجه الخصــوص (بيكاســو) و (ماتيس) و (دوران) ، وذلك عن طريق تقديم عروض فاضحة تثير الضجة ، وتحقق النجاح الكبير فى ذات الوقت .

وكان من الطبيعى أن تدير الباليهات الروسية ظهرها للتقاليد السائدة فى هذا الفن ، وفى غمرة رفضها للقـديم ، اجتهدت فى ادخال ايقاعات جديدة تتفق وروح الاستفزاز التى كانت تطبع أوائل هذا القرن ، وقد قدمت الفرقة باليه : **حفل التقديس** ، ثم ، **الاستعراض** ، الذى كان بمثابة صرخة الحرب بالنسبة لفن الباليـه وللفرقة الروسية التى قفزت فى العرض من طور الحياة البدائية الى طور الحياة الآلية الحديثة .

وقد ساهم فى انجاح هذا العرض الموسيقى التى وضعها (ايريك ساسى) واللوحات التى صممها عبقرى العصر (بابلو بيكاسو) ، ولم يكن (دياغليف) يستعين بالموسيقيين الطليعيين وحسب ، وانما بمصورى الحركة الطليعيـة أيضـا .

وقد كان من أهم الآثار التى تركها فن الباليه فى الفن المعاصر بما فيه المسرح ، هو أنه نأى بالديكور من الابتذال الذى كان غارقا فيه ، ليضفى عليه من سحر الألوان الصـارخة والايقاعات المضطرمة التى تتفق وروح العصر الحديث ، وبذلك قدم الفرصة السانحة الى كبار الفنانين المعاصرين ليتمكنوا من التعبير عن أنفسهم على مستوى واسع ، والاحتكاك بالجماهير العريضة .

وغنى عن البيان أن فن الباليه الروسى بما حققه من تآلف وتمازج بين فنون الرقص والموسيقى ، والتصوير ، قـد أطلع المشاهدين لأول مرة على ما يمكن أن يحققه مثل هذا التآلف والتمازج فى فن المسرح ، الأمر الذى حدا بالسرياليين ، وبخاصة (بيير بيرو) و (أنتونان أرتو) الى الدعوة بأن اصلاح فن المسرح وتجديده ينبغى أن يبدأ من فن الاخراج .

ولم تتوقف الدفعة التى أثارها (دياغليف) بموته عام ١٩٢٩ م ، بل امتدت لتشمل المسارح الوطنية فى فرنسا ، والعديد من فرق الباليه الراقية .

أنا هنا أشعل كل شيء ، وأركز على كل شيء • فراغ الأحد ، والبهائم البشرية ، والعبـــارات الجاهزة ، وتمزيق الأفكار لحما وعظما ، ووحشية الطفولة ، وشاعرية الحياة اليومية ومعجزاتها •

(جان كوكتو ، مقدمة مسرحية : **عرس برج ايفل**)

كذلك ، فان فرقة الباليه السويدية التى تكونت فى باريس فى عام ١٩٢٠ م ، قفزت فى طفرتها من (ستينر) [١] ، الى طور الطليعة فى قمة تطرفها ، وذلك بالاستعانة بكل من (دى شيريكو) [٢] ، و (فيرناند ليجيه) [٣] .

* * *

---

١ — توفيل اسكندر ستينر (١٨٥٩ — ١٩٢٣) مصور ورسام فرنسى من اصل سويسرى . ذاعت شهرته بسبب اسلوبه الفريد فى تصوير القطط .

٢ — جورج دى شيريكو (١٨٨٨ — ١٩٧٨) مصور شهير — وصل باريس عام ١٩١١ وقابل كلا من بيكاسو وماكس يعقوب وأبولينير الذى اعتبره أغرب مصور فى عصره . لوحات شيريكو تمثل تمهيدا للحركة السريالية وقمة لها فى الوقت ذاته . كما اشتهر باللوحات التى صممها لفرقة الباليه الروسية وفرقة الباليه السويدية . وقـــد اعتبر دى شيريكو واحدا من أعظم مصورى الحركة الطليعية .

الفصل الرابع

جان كوكتــو

(الكذب الحقيقى أو الحقيقة الكاذبة)

كان (جان كوكتو) شاعرا وروائيا وكاتبا مسرحيا ، يتمتع بفضول شامل جامع يدفعه الى الاطلاع على شتى الأنواع الأدبية والفنية وممارستها •

كما كان رائدا متحمسا من رواد الحركات الطليعية على مدى نصف قرن كامل ، فمنذ ما قبل الحرب العالميـة الأولى (١٩١٤م) كان (كوكتو) على علاقة وطيدة بكل من (ايريك ساسى) و (ميهود) و (سترافينسكى) كما قام بدور كبير فى نشر الحركة المستقبلية والمذهب التكعيبى والمدرسة الدادية الفنية والأدبية • ومن ناحية أخرى كان له باع طويل فى مجال السينما ، فقد كتب العديد من الأعمال السينمائية : **الجميلة والوحش ، ووصــية أورفيــه ،** ثم : **العود الخالد ،** وكلها وثيقة الصلة بالسريالية •

وقد ظل (كوكتو) طوال حياته الفنية مرتبطا بكل جديد وحديث بكل مافيه من سطحية وعمق • واذا كان (كوكتو) قد كتب الرواية والمسرحية والفيــلم السينمائى ، فهو من قبل ومن بعد شاعر ، وهو يصف نفسه قائلا : « فليفهم من استطاع : فأنا كذبة تقول الحقيقة دائما » •

فى مجال المسرح ، كتب (كوكتو) : **عرس برج ايفــل ،** التى عرضت لأول مرة فى الثامن عشر من يونيو عام ١٩٢١ م ، ولم تنشر الا فى عام ١٩٢٤ م وتجرى أحداث المسرحية فى الطابق الأول من برج ايفـل الشهير ، فيطالعنا ممثلان متنكران فى صورة جهازى حاكى (فونوغراف) ويقومان بالتعليق على

المسرحية ، وسرد أدوار جميـع الشخوص • والمسرحية لا تتضمن حـدثا أو موضوعا ، وانما هى عبارة عن سلسلة من المشاهد القصـيرة التى تتسم بالتهريج ويؤديها أداء صامتا بعض الشخوص : طلقة من بندقية ، وبرقيـة تسقط ميتة ، وحفل عرس ، وخطبة يلقيها قائد ، وراكب دراجة ، وصياد يلاحق نعـامة ، وآلة تصوير ضخمة بمثابة باب للدخول والخروج ، وفيما يقـوم المصور بالتقاط بعض صور للعرس ، يخرج طفـل من آلة التصوير ، ويدمر العرس الذى ينهض من جديد ، ويفر أمام أسد ، يقوم بدوره بابتلاع القائد•

ثم يظهر بائع متجول ، يبيع العرس لأحد الهواة ، الخ ••• وذلك حتى نسمع أخيرا صيحة مدير البرج معلنا حلول موعد اغلاق البرج •

لقد أثبت (كوكتو) شجاعة فائقة وجرأة عالية فى مواجهـة الحقائق ، فهذا « الحاكى » ، تلك الشخصية الغريبة المضحكة ، يثير الجمهور ، الذى يرفض أن يرى صورته أو صـورة معاصريه فى شخوص المدعوين فى العرس بحركاتهم وأقوالهم • ان الانسان شديد التمسك بأوهامه بحيث اننا لو حاولنا أن نثبت له حقيقتها ، فانه ينهار ويفقـد كل سبب يربطه بالحياة •

ويستـغل (كوكتو) كافة مستويات الواقع وما وراء الواقع وسـائر وسائل التعبير المختلفة • ولقـد نشر (كوكتو) فى عصره ما يعرف بجماليات الادهاش والغرابة التى ظلت منتشرة مطروقة فى مختلف الفنون ، وفيما يتعلق بالمسرح فقد ضمنه كل شىء :

[كان (كوكتو) يدعو الى الصراحة والانفتاح ، والى نوع جديد من الفكاهة ، وقد حول المسرح الى نوع من الألعاب النارية تطلق فيها الصواريخ المتعددة الألوان ، والشموس ، والمفرقعات] [1] •

* * *

---

1 — BEHAR H., JARAY. Dramaturge.

والواقع أن (كوكتو) حاول أن يستغل الباب الذى فتحته السريالية على المسرح عن طريق مسرحية (أبو للينير) بعنوان : **ثديا تيريز ياس** ، وكذلك المسرح الدادى غير أن هذا الاستغلال يبدو مقصودا متعمدا بالنظر الى المحاولة الناجحة التى قام بها من بعده السرياليون وبخاصة (روجيه فيتراك) فى مسرحيته : **أسرار الحب** ، وبخاصة فى مسرحيته : **فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة** ، كما سنفصل ذلك فى فصل قادم •

* * *

من المؤكد أننى اذا أردت أن أكتب للمسرح فان ما سأكتبه سيكون مختلفا عما جرت العـادة على تسميته مسرحا ، بقـــدر الاختلاف الذى يفصل بين أى عمل فاضح ، والمسرحيات الدينية القديمة .

(أنتونان أرتو)

الفصل الخامس

أنتونان أرتو

١ — النظريات والقواعد

لعل من الحقائق المعترف بها أن فن المسرح ليس من الفنون التى يسهل « انتهاكها والتعدى عليها » ، أو بمعنى أوضح تغييرها ، فالمسرح يحتاج الى عدة عوامل لكى يظهر فى كامل هيئته ، منها : وجود جمهور من المشاهدين .

لذلك ، فان الاستثارة التى بادر بها السرياليون الجماهير لم تؤت أكلها الا على المدى الطويل ، اذ كان لا بد من مرور عشرين عاما ، بالاضافة الى حرب عالمية ثانية ، أى الى صدمة أخرى ، حتى تحقق الثورة المسرحية أهدافها وتستولى على المسارح الباريسية .

ومن الجدير بالذكر أن (آنتونان أرتو) ترك بصمته الواضحة على جميع كتاب مسرح الطليعة فى الخمسينيات ،وقد مارس (آنتونان أرتو) فنون المسرح المختلفة من تمثيل وكتابة واخراج ، وهو يعتبر فى المقام الأول من المنظرين للمسرح الحديث ، فقد وضع من القواعد والنظريات ما أثر فى تكوين سائر الطليعيين الذين يدينون له جميعا بالريادة . وغنى عن البيان أن تجربة (أرتو) الفنية وثيقة الصلة بالحركة السريالية على الرغم من خلافه مع (بروتون) الذى أدى الى انفصاله عن هذه الحركة . ويعتمد مفهوم (أرتو) للمسرح على « تحرير قوى اللا وعى الخلاقة ، وتفجير الطاقات الابداعية الكامنة فى الانسان » .

[لقد شغف (أرتو) بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) ، وطرائق السحر عند الشعوب البدائية ، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم فى الشرق (...)

وحالات الهوس والشعوذة (•••) ، هذا العالم اللا معقول ، انخرط فيه (أرتو) جسدا وروحا] [1] •

ويجب أن نعترف هنا بأن مثل هذه التدريبات التى كان يمارسها (أرتو) لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها الا بشق الأنفس ، ومن ناحية أخرى كان ذلك هو السبب الجوهرى للقطيعة التى فرقت بين (أرتو) وبين (بروتون) « بابا السريالية » كما كانوا يلقبونه •

وفى عام ١٩٢٦ م ، أسس (أرتو) بالتعاون مع (روجيه فيتراك) و (روبير أرنو) « مسرح ألفريد جارى » ، فقد كان (أرتو) من أشد المعجبين بهذا الكاتب • وفى عام ١٩٣٣ م كتب (أرتو) منشورا بعنوان **مسرح العنف** ، تضمنه فيما بعد كتابه الشهير : **المسرح وقرينه** ، عام ١٩٣٨ م الذى يشتمل على نظريات (أرتو) الثورية فى فن المسرح •

ويرى (أرتو) أن المسرح لا ينبغى أن يقف عند حدود التمثيل أو التقليد أو البديل ، وانما يجب أن يعود الى أصول وظيفته البدائية الحقيقية ، التى تتمثل فى تحرير الغرائز الكامنة الخفية •

] لقد جعل (أرتو) بغيبيته (الميتافيزيقيا) مكان الحديث التعزيم والرقية ، ومكان الشخوص الأفعال ، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ • ان المسرح يرفع الحياة الى ذروتها (•••) ، كما أن الكاتب تخلى عن مكانه للمخرج الذى ارتقى الى درجة الساحر وصانع المعجزات] [2] •

---

1 — **Dictionnaire des Littératures,** Presses Universitaires de France, 1968.

2 — DUVIGNAUD J. et LAGOUTTE J., **Le Théâtre contemporain,** Larousse, coll. "tt", 1974.

بعد هذه اللمحة العامة عن (أنتونان أرتو) نحاول الآن أن نتطرق الى العــلاقة بين هذا الرجل وبين مسرح الطليعة ، مع أن هذه العــلاقة أصبحت واضحة • وقبل أن نفعل ذلك ، ينبغى أولا أن نشير الى العــلاقة بينه وبين (جارى) •

لقد جسد (أرتو) اعجابه بثورة (جارى) المسرحية ، وذلك حينما اشترك فى تأسيس « مسرح ألفريد جارى » عام ١٩١٦ م ، ولم يكن ذلك الا بعد أن تأثر به ، ونهل من فنه •

[على شـــاكلة (جارى) كان (أرتو) يعلن ازدراءه لطـرق الاخراج المسرحى القديمة ، ويحمل مثـله على المسرح التقليدى ، الذى يراه مصطنعا يخضع لقواعد وأعراف لا ضرورة أساسية لها • كان الهـدف المطلق من وراء « مسرح ألفريد جارى » هو المشاركة فى تدمير المسرح القــائم ، وذلك عن طريق وسائل مسرحية ، أى من الداخل ، كما فعل مؤلف : **أبو ملكا**] [٣] •

وعلى شاكلة جارى أيضـــا ، كانت استثارة الجماهير عاملا هاما وضروريا عند (أرتو) ، فالجمهور لا ينبغى أن يذهب الى المسرح ليستمع ويشاهد بشكل سلبى ، وانما لكى يشارك •

وكما فعل (جارى) من قبل ، سعى (أرتو) الى هدم الأعراف السائدة والقواعد الراسخة فى المسرح التقليدى •

وأخيرا ، فان اخراج المسرحية الوحيدة التى كتبها (أرتو) بعنوان : آل **سنسى** ، جاءت ترجمة لآراء (جارى) ، وبخاصة فيما يتعلق بتجريد النص وتصفيته ، والحركانية المحض التى سادت المسرحية •

3 — BEHAR H., **Théâtre Dada et Surréaliste,** Gallimard, 1968.

أما فيما يتعلق بانجازات « مسرح ألفريد جارى » فقد كان هذا المسرح كما أسلفنا يشارك فى هدم المسرح السـائد فى عصره ، عن طريق الوسـائل المسرحية نفسها • فقد كان (أرتو) ورفاقه يرفضون رفضا باتا جميع نظريات المسرح الطبيعى ، الذى يمثل صورة فوتوغرافية للواقع ، وهى صورة لا فائدة منها • كما كانوا يرفضون المسرح النفسانى والمسرح الذى يعتمد على التسلية • كان (أرتو) ورفاقه يرون أن :

[المسرح ليس لعبـا أو تمثيـلا ، انه مشروع يسترك فيـه الممثلون والمشاهدون بكل كيانهم قلبا وقالبا ، والمثير هى الخطورة أو الجدية التامة التى يعبرون بهـا وهم يتوجهون الى المشاهد فى محاولة رجه واستثارته والقـاء الشك فى نفسه] [٤] •

كما يرى (أرتو) ورفاقه أن المشاهد الذى يذهب الى المسرح ينبغى أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية ، يشترك فيها بروحه وجسده ، كأنها عملية جراحية ، وينبغى ألا ينصرف كما جاء •

أما فيما يتعلق بالاخراج ، فقد رأى (أرتو) ورفاقه بخصوص مسرحية : فيكتور ، **أو الأطفال يتولون السلطة** مثلا ، أن تعلق بعض الأطر الفارغة فى مقدمة المسرح ، لخلق الجدار الرابع لحجرة الاستقبال ، كذلك فقد رأوا أن ينظر الى الديكورات والاكسسوارات والجمادات الموجودة على المنصة كما هى فى واقعها الفعلى ، لا باعتبارها رموزا أو أوهاما •

[ان منصة التمثيل فى تصور (أرتو) تشبه الى حد ما لوحة « غيبية » (ميتافيزيقية) من لوحات المصور (دى شيريكو) ، صورت فيها الجمادات دون صنعة خاصة ، ولكن وضعها ، وأحيانا وجودها غير المتوقع ، يثير اضطرابا

---

٤ ــ المرجع نفسه •

عميقا عند المشاهد ، الذى يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض ، الذى نتوقع فيه دائما حدوث انفجار معين] [٥] .

وفيما يتعلق بالممثلين ، يفرض عليهم (أرتو) أداء مركزا مضغوطا تحمل فيه كل حركة فى طياتها ، كل قدر الحياة ولقاءات الأحلام الغامضة ، كذلك فقد اهتم (أرتو) اهتماما خاصا بايقاع الاخراج وبالتنغيم والاهتزاز ، حتى قبل أن يعرف مسرح الشرق الأقصى الذى لم يطلع عليه الا من خلال مسرح (الباليين) فى المعرض الذى أقيم فى عام ١٩٣٠م .

على أية حال ، وبالرغم من المدة القصـيرة التى عاشها « مسرح ألفريد جارى » ، فان أثره ظل باقيا بسبب المحاولة التى قام بها من أجل تطهير المسرح والمشاهد الذى أصبح يخرج من المسرح كأنه مر بعملية تطهير فعلية ، وهذا ما نطالعه فى كتاب (أرتو) الشهير : **المسرح وقرينه**، حينما يقول :

[لقد خلق المسرح لتفريغ الخراريج تفريغا جماعيا] .

* * *

---

٥ — المرجع نفسه .

٢ — المسرح وقرينه
أو الطاعون الشافى

[ان المسرح كالطاعون • على شـاكلة هذه المذبحة ، هذا الانفصـام الجوهرى • انه يطلق الصراعات ، ويخلص القوى من أسرها ، ويفجر الطاقات والامكانيات • واذا كانت هذه القـوى سوداء ، فليس هذا خطأ الطـاعون أو المسرح وانما خطأ الحياة] (٦) •

يرى (أرتو) كما رأى (جارى) ومن جاءوا بعده ، وكما سيرى كتاب المسرح الجـديد فى الخمسينيات ، أن الكلمـة ليست المسرح ، فهى ليست الا وسيلة واحدة للتعبير من بين وسائل عديدة • فالعمل المسرحى يتشكل فى المجال المسرحى أو مجال منصة التمثيل من خلال أداء الممثلين والديكور والضوء والموسيقى ، فعلى النقيض من المفهوم الغربى ، يعتقد (أرتو) أن الاخراج ليس مجرد انعكاس المكتوب وانما هو لغة لها دلالتها الخاصة :

[فى رأيى أن المنصة مكان مادى ملموس ، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعله يتكلم لغته المادية التى تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام] (٧) •

وتحقيقا لهذا الهدف ، تستعمل كل الوسائل التعبيرية التى يمكن تسخيرها فوق المنصة ، كالموسيقى والرقص والأداء الصامت والضوء والديكور ، ومن ثم كانت أهمية الاخراج ، بل والأولوية التى يتمتع بها هذا الفن •

6 — ARTAUD A., **Le Théâtre et son Double,** Paris, Gallimard, coll. " Idées ", 1964.

٧ — المرجع نفسه •

[الاخراج ، هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق] [٨] •

اذن ، لا بد من عرض شامل جامع يستعيد فيه المسرح عناصره وخصائصه من فنون السينما والسيرك والملاهى والحياة نفسها •

غير أن هذه الوسـائل التعبيرية ينبغى ألا تسخر لنفسـها أو متفرقة ، وانما فى خدمة المشروع المتكامل • ان كل شىء فى المسرح يجب أن يكون منطلقا حتى الأحداث والعواطف والضحك والكلمة •

ان جميع القرائن أو البدائل التى ذكرت فى كتاب : **المسرح وقرينه** — الطاعون والغيبية (الميتافيزيقية) ، والتصوير والكيمياء ، والعنف — ليست صورا مجازية أو اسـتعارية للمسرح ، وانما هى تمثل وجهـه أو وجوهه المختلفة • وتعدد هذه القرائن لا يمثل مشكلة ، فمن اليسير أن ندرك القاسم المشترك بينها :

[وقرين المسرح هـو الواقع المهمل المهجور ، الذى لا يستعمله رجال المسرح اليوم] [٩] •

الحل اذن : يكمن فى عملية الاخراج •

[فهى تعتبر لغة مجالها الفضاء والحركة] [١٠] •

فبدلا من الضياع فى غيابات التحـليل النفسانى :

[ينبغى أن نخلق أساطير ، ذلك هو الهدف الحقيقى للمسرح] [١١] •

---

٨ — المرجع نفسه•
٩ — المرجع نفسه •
١٠ — المرجع نفسه •
١١ — المرجع نفسه •

ولكن فشل مسرحيته التى أخذها عن (شيللى) و (ستاندال) بعنوان **آل سنسى** ، حـدا بالرائد المنظر للمسرح المعاصر (أنتونان أرتو) الى أن يبحث فى الحياة نفسها عن « المسرح » الذى رفض المسرح أن يقـدمه له ، فانتهى به المطاف الى قضاء آخر أيامه فى مصحة للأمراض العقلية[١٢] •

ان (أرتو) يمثل فى تاريخ الأدب « حالة » فى سلسلة الشعراء المرجومين فى القرن العشرين ، ترك بصمات واضحة فى حياة مجموعة من كبار المخرجين فى العصر الحديث أمثال (روجيه بلان) و (جان لوى بارو) و (جوليان بيك) رائد « مسرح الحياة » ، ولا نعرف فى تاريخ المسرح المعاصر كاتبا لم يتأثر بهذا الرجل ابتداء من (بيراندللو) •

* * *

١٢ — فى يناير ١٩٣٦ سافر (ارتو) الى المكسيك وهو فى حالة احباط شديد مما دفعه الى تعاطى المخدرات والعقاقير الأمر الذى ادى به الى ازمة جنون حادة عزل على اثرها فى احدى المصحات . وقد كتب خلال تلك الفترة التى سبقت موته نصوصا تفيض مرارة .

لماذا أخرج دراما من الحلم الحقيقى الذى قصصته عليـكم قبل قليل ؟ ، ألكى أثبت أن الحياة والمسرح شيئان ؟ لا تذهبوا الى المسرح واخلدوا الى النوم •

(روجيه فيتراك)

الفصل السادس

روجيـــه فيتراك

(وحش الطفولة المقدس)

بعد النظرية ، كان لا بد من التطبيق ، لذلك فبعد (أرتو) المنظر كان لا بد من (روجيه فيتراك) الكاتب المسرحى ، لكى يضع موضع التنفيذ آراء (جارى) ويبرز نظريات (أرتو) ومنشوراته حول المسرح •

والحقيقة أن أكثر الكتاب الذين تأثروا تأثرا مبـاشرا بآراء (ألفريد جارى) هو (روجيه فيتراك) الذى لم ينتظر تأسيس مسرح « ألفريد جارى » بل حاول قبل ذلك أن يقدم للجماهير العريضة أعمال (ألفريد جارى) ليس باعتباره كاتبا مسرحيا وحسب • ومن ناحية أخرى ، كان لا بد من (روجيه فيتراك) لنفهم أن (أبو للينير) قد فتح :

[بفضل المفاجأة : الأبواب على فلسفة فنية وجمالية جديدة (استيتيكا) على النقيض من مسرح الشـــارع والمسرح الحر ، يحمل لواءها (آراغون) و (ريبيمون ديسينى) ••• الخ] (١) •

قبل ظهور (يونسكو) كان هناك (فيتراك) الذى يعتبر :

[أول وريث مباشر لـــ (ألفريد جارى) فى مسرح الطليعة المعاصر] (٢) •

1 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard, 1979.

2 — PILLEMENT. **Anthologie du théâtre francçais contemporain,** vol. I.

وعلى شاكلة (يونسكو) ، يدخل (فيتراك) فى اطار المسرحية الهزليـــة البرجوازية (التقليدية) لكى يدمرها • ولقد سار (فيتراك) فى طريق المسرح الجديد ، موليا ظهره للتقاليد القديمة ، فأدخل فى المسرح كل ما تستبعده هذه التقاليد •

ففى مسرحية : **الآثـــار** ، جعــل بعض الأحاديث الواقعية تجرى على سلم حافلة ، وفى : **الآنسة مصـــيدة** ، مزج بين الحديث العادى المبتذل وبين الاشارات الخفية :

[كل شىء يجرى وكأن المشاهد مدعو للجلوس فى قاعة الاستقبال بأحد الفنادق يختلس العبارات التى يتبادلها الموظفون والنزلاء] (٣) •

أما مسرحية : **السم** ، فيجرب فيها (فيتراك) نوعا جديدا ، فهى دراما بدون كلام ، أو فصل بلا كلام ، مثل الاسم الذى اختاره (بيكيت) فيما بعد ليكون عنوانا لمسرحيتين له •

وفى مسرحية : **المصـــور** ، وهى من نوع الفودفيل التقليدى ، نطلع على نوع من العبث أو اللا معقول بسبب ما يطرأ على شخصية المصور من تغيرات وتحولات •

وبعد أن فجر (فيتراك) الفودفيل ، حاول أن ينقل على منصة المسرح حلما حقيقيا ، وذلك فى مسرحية : **الدخول مجـــانا** ، بل أكثر من ذلك ففى مسرحية : **العـــابر** ، يدعونا طفل صغير الى اختراق المرآة •

أما فى مسرحية :**أسرار الحب** ، وهى من أروع ما كتب (فيتراك) فنحن أمام مسرح يعتمد على استثارة الجمهور واســـتفزازه • فالممثلون يكيلون له

---

3 — BEHAR H., مرجع سابق

السباب لكى يخرجوه من سباته العميق ، وسلبيته المطلقة ، لكى يشارك فى العرض • والجدير بالذكر ، أن هذه المسرحية جاءت ثمرة من ثمار الدادية والسريالية •

[فهى تحاول أن تكشف لنا فى جو الأحلام عن المسار الداخلى الذى ينخرط فيه عقلا حبيين ، كما تذكرنا بالعديد من الأفكار التجريبية فى ذلك العصر] (٤) •

وبالمثل فى : **فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة ،** وهى أكثر أعمال (فيتراك) عبثا ، نشاهد أمامنا محاولة تحطيم الفودفيل التقليدى عن طريق الوسائل الخاصة بفن المسرح :

[ان المؤلف يدخل عالم البرجوازية ويستقر فيه ، ويتعلم عاداته ، لكى يجيد تفجيره ، فالمشاهد الذى جاء ليشاهد مسرحية هزلية تقليدية مضحكة ، يشعر بالقلق فى البداية أمام تصرفات (فيكتور) الذى يستبد بالخادمة ويرهبها ، ويتذمر من الخضوع والتبعية ، ثم يجد نفسه فى الفصل الثانى يتبع الطفل الى عالم من الأحلام ، عالم شيق جذاب ، ولكنه أيضا مزعج كالكابوس] (٥) •

ان (فيكتور) الطفل ينظر الى عالم الكبار بقيمه وأخلاقياته ، نظرة مجردة من كل رحمة وشفقة ، ويدين هذا العالم ويقضى عليه بالموت •

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية فتحت الباب أمام المسرح الجديد بفضل شخوص جديدة ، مثل : الخادمة والقائد ، وبما قدمته من مشاهد تتصف

4 — PRONKO L., **Théâtre d'avant-garde,** Denoel, 1963.
5 — BEHAR H., op., cit.

بالحرية المطلقة ، والتنقل الدائم بين الهزل والمجون من ناحية ، والرعب والفزع من ناحية أخرى ، بالاضافة الى منطق العبث واللامعقول الذى يميز العبارات الجاهزة (كليشـــيهات) وحدة اللغـــة وســـورتها ، والعنف الذى يتسم به الاخراج .

وهكذا سخر (فيتراك) فى مسرحه العديد من الوسائل التى استخدمها من بعده كتاب المسرح المعاصر ، ابتداء من (جان أنوى) حتى (يونسكو) . وهو بنوع خاص مهد « للفكاهة السوداء » التى تسم أعمال (يونسكو) .

فى عام ١٩٦٢ م ، حينما أخرج (جان أنوى) مسرحيـــة : **فيكتـــور أو الأطفال يتولون السلطة** ، أعطى (أنوى) لرائعـــة (فيتراك) الفرصة فى النجاح الذى لم تحققه قبل ذلك بثلاثة وأربعين عاما ، وهذا دليل فى الوقت ذاته على التقدمية التى هى السمة الغالبة لهذه المسرحية التى سبقت عصرهـــا بجيل كامل ، فبصرف النظر عن موضوع المسرحية والقضايا التى تثيرها يعتبر (فيتراك) مجـــددا فى اللغـــة المسرحية نفسها ، وهـــو من هذا المنطلق يعتبر من أكبر رواد المسرح المعاصر .

* * *

6 — SERREAU G., **Histoire du nouveau théâtre**, Gtllimard, 1966.

فى الكتـــابة ، الحقيقة تكون شقيقة الحلم ، فبنات الخيـــال والأشـــباح والأوهام تختلط فيها بالمخلوقات الحقيقية ، ومن بين تلك المخلوقات يسهل علينا أن نعرف أن الشخوص الحبيبة تؤدى دورها ، وهى تارة مثالية وتارة فى شكل جمادات •

(روبير ديسنو)

الفصل السابع

روبير ديســنو

وجلســات التنــويم

يرتبط اسم (روبير ديســنو) بالمرحلة الأولى من الحركة السريالية ، ذلك أن قدراته الخارقة بوصفه وسيطا روحيا ، كانت وراء توجيه هذه الحركة نحو البحث فى طبيعة المســار اللا عقلى للتفكير • ويختلف (ديســنو) عن (بروتون) رائد السريالية وزعيمها ، فاذا كانت طبيعة الريادة والزعامة تجعل من (بروتون) منظرا ومقننا ، فان (ديسنو) خيالى بطبعه ، شاعرى بفطرته ، ولعل هذا الاختلاف فى المشارب هو الذى أدى الى طرد (ديسنو) من الحركة السريالية فى الثلاثينيات ، مما جعــله يمر بمرحلة من الاضطراب الشــديد واليــأس •

كان لــ (ديسنو) تأثير كبير فى الحركة السريالية ، حيث كان يقوم بدور الوسيط الروحى خلال جلسات التنويم التى كان ينظمها (بروتون) وزميــله (بيريه) ، كما كان (ديسنو) يتمتع بموهبة الكتابة التلقائية التى كانت احدى القواعد التى يعتمد عليها السرياليون • كما كان أكبر شاهد حقيقى على عملية التفريغ الشــعرى التى تتمثل فى الارتجال الذى تمليــه الأحلام • اذ يرى (ديسنو) أن الكتابة الابداعية فى أرقى حالاتها تخضع لما تمليــه الأحلام ، وهو فى ذلك يتفق مع أهداف السريالية من ناحية ، ويمهد من ناحيــة أخرى لظهور (يونسكو) الذى يؤمن بهــذه الحقيقة ويمارسها فى كثير من أعماله المسرحية •

المسرحية الوحيدة التى ألفها (ديسنو) كانت بعنوان : La Place de L'Etoile **موضـــع النجمة** ، كتبها عام ١٩٢٧ م ، ثم نشرها على مراحل عام ١٩٢٨ م ، ثم كاملة فى عام ١٩٤٥ م ، وقد عرضت المسرحية فى عام ١٩٤٩ م واسم المسرحية بالفرنسية يوقع فى اللبس ، فكلمة Paris, بالفرنسية تعنى « موضع » ، وتعنى « ميدان » فى ذات الوقت ، و (La Place de L'Etoile) تعنى فى اللغة الشائعة « ميدان النصر » المعروف فى باريس • ولكن العبارة هنا ، وهى عنوان المسرحية ، تعنى « موضع النجمة » ، والمقصود بالنجمة هنا « نجمة البحر » ، وهو الرمز الشاعرى لأحلام البطل ورغباته •

وتدور هذه المسرحية فى جو شاعرى الى درجة كبــيرة ، أما الموضوع فهو رومانسى ولا معقول فى الوقت ذاته : فهذا الشاب (ماكسيم) يرفض أن يهب نجمة البحر الخاصة به (قلبــه أو حبه) لأى انسانة ، ولكنه يهبها لمن أحبها • غير أن هذه الفتاة تبدو متقلبة الأهواء غير مخلصة فى حبها ، فلا تحافظ على النجمة ، دليل ذلك أن أحد رجال الشرطة قدم النجمة للشاب (مكسيم) فقد عثر عليها فى الشارع •

وفى المشهد التالى نرى رجل الشرطة يتبعه صف طويل من الشبان كل منهم يحمل نجمة بحر ، واذا بسيل من نجمات البحر يملأ الشارع ويعــوق الحركة فيه •

والتشابه واضح بين هذا المشهد ومشهد الأثاث الذى يملأ شوارع المدينة فى مسرحية (يونسكو) **المستأجر الجديد** ، وليس من المســتغرب أن يضيف (ديسنو) الى مسرحياته عنوانا ثانويا هو : **ضد مسرحية** ، ممهدا بذلك لهذا النوع من المسرحيات التى مارسها (يونسكو) وغيره من كتاب مسرح الطليعة فى الخمسينيات •

---

1 — BRETON A., **Le Manifeste surréaliste,** 1925.

يثير (ديسنو) فى مسرحيته مجموعة من القضايا المحيرة ، ولا ننسى أنه كان يتمتع بموهبة الكلام أثناء النوم فعلا ، وكان وسيطا يتصـــل بالأرواح • شهد له بذلك زملاؤه من السرياليين •

أولى هذه القضايا تتعلق بشخصية أحد أبطاله وهو (جيرار) الذى يعانى من ازدواجية غريبة فى الشخصية ، فهو يعتقد أنه سبق له أن عاش حيـــاة أخرى سابقة لحياته الحالية ، وأن شخصا آخر يشبهه كأنه شقيق له ، كان يتردد على الأماكن نفسها ويعرفه الأشخاص الآخرون الذين يتعرفون عليـــه بسهولة ، بعد غيبة عابرة لا يدرك كنهها ولا يعيها • ففى رأى (ديسنو) أن الأشباح موجودة بالفعل •

القضية الثانية التى يثـــيرها (ديسنو) تتعلق باستحالة الحب ، فحينما يقدم (ماكسيم) قلبه الى (فابريس) الفتاة التى اختارها ، فانها مع تقديرها لهذه الهدية ، لا تستطيع أن تتقبلها :

[أخشى أن أفسدها (النجمة) وأنا أرقص ، وأن أهشم أطرافها الهشة • كلا ، احتفظ بها أنت ، فهى أفضل معك ، ولا تغضب] •

ان (فابريس) تتصرف وكأنها تحت تأثير محظور أو محرم من المحرمات•

أما القضية الثالثة ، المحيرة ، التى تعرضها لنا هذه المسرحية ، فهى تتمثل فى تكاثر نجمات البحر بشكل سرطانى فى الشوارع ، بحيث أصبحت تعـــوق حركة الســـير ، هذه الظاهرة الغامضة لا تقـــل غموضا عن الشخوص الذين يدخلون حجرة (ماكسيم) بطريقـــة تتعارض مع العقـــل والمنطق ، لأنهم لا يدخلون من الباب ولا من النافذة •

كذلك من العسير علينا أن نفسر ما يفعله شخص آخر فى المسرحية يحتفظ بثعبان مشلول الحركة ، يتحكم فيه بقوة صوته •

اننا أمام شخوص تتمتع بقوة سحرية ، وفى الوقت ذاته تشـــعر كأنها تحت تأثير قوى يفوق طاقاتها ، عالم أحلام ، أو عالم كوابيس ، كل شىء فيه ممكن ، وكل العلاقات المنطقية ملغاة ، ذلك ما يقدمه لنا (ديسنو) وما يفتن السرياليين وكتاب المسرح الحديث فى هذه المسرحية التى تعتبر بحق مأساة الحب ، ومرآة نطالع فيها الكثير من ملامح « العجيب أو المدهش » كما نادى به (أندريه بروتون) مبــدأ من مبــادىء السريالية والمسرح الحــديث فى الوقت ذاته .

وأخيرا ، فان (ديسنو) كاتبا مسرحيا وشاعرا ، يعتبر أحد كبار الكتاب الذين يستوحون ما يكتبــون من عالم الأحلام والكوابيس ، وهو ما سنجده شائعا عند كتاب الطليعة فى الخمسينيات ، وبنوع خاص عند (أوجين يونسكو) و (بيكيت) .

* * *

الفصل الثامن

أرمان سالاكرو (١٨٩٩ — ؟)
والكتابة على جميع المستويات

كان (أرمان سالاكرو) فى شبابه صديقا للسرياليين ، كما كان وثيق الصلة باثنين من كبار مخرجى العصر هما (لونيى بو) و (شارل دولان) ومع ذلك فلم يعرف النجاح الا عام ١٩٣٤ م ، حينما عرضت له مسرحية : **امرأة حرة** ، ثم جاءت مسرحية : **مجهولة آراس** (١٩٣٥ م) لتجعل منه أحد أعمدة الطليعة فى ذلك العصر .

ويعتبر (سالاكرو) أن العمل المسرحى ما هو الا نوع من التأمل فى الوضع الانسانى ، ومن ثم جاء مسرحه حافلا بألوان العذاب والشقاء والمعاناة التى تحل بالانسان من كل جانب ، دون أن يعرف لها معنى أو مغزى .

وفى عرضنا لأعماله المسرحية سنصرف النظر عن أولويات الأعمال ، لأن الكاتب نفسه لا يتمسك بها كثيرا ، ولا يجدها معبرة عنه تعبيرا صادقا .

كانت مسرحية : **امرأة حرة** ، كما أسلفنا أولى المسرحيات الهامة فى حياة (سالاكرو) ، ودون أن نخوض فى تحليل المسرحية ، سنكتفى باستعراض بعض القضايا الهامة التى تضمنتها ، وتدخل فى اطار بحثنا ، ونقصد بذلك ملامح الحداثة التى تمهد للمسرح الجديد .

ولعل أهم القضايا التى تناقشها هذه المسرحية هى : الصعوبة القصوى التى يصادفها الانسان فى محاولته الاحتفاظ بحريته ، ولكنه بمجرد أن يتنازل عنها يصبح مستبدا طاغيا .

بعد ذلك بعـام ، كتب (سالاكرو) مسرحيته : **مجهولة آراس ، التى** نعتبرها أجمل أعماله ، ويكمن جمال هذه المسرحية فى الاستنارة والادراك ، اللذين يتوصل اليهما الانسان وهو على مشارف الموت • وقد أعجب السرياليون وكتاب المسرح المعاصر فى هذه المسرحية بطابع التفكك والتشتت ، الذى هو من سمات الأحلام •

فالمسرحية تعتمد فعلا على رؤيا فى المنام تتجمع فيها أشـتات الحياة ، وتتواصل لتحقق وحدتها •

بهذه المسرحية ، بلغ (سالاكرو) ان لم يكن نهاية الطريق الفنى فعلى الأقل مرحلة كبيرة منه ، أو قمة من قممه ، وقد عبر (لونيى بو) عن اعجابه بهذه المسرحية التى اعتبرها « منشور المسرح المنتظر » •

[**مجهولة آراس** ، تستمد قيمتها بنوع خاص من الطريقة الحديثة المبتكرة فى عرض دراما الانسان الداخليـة • فى حين أن مسرحية : **رجل كالآخرين** ، تتضمن مغامرة سرية] (1) •

وتدور أحداث هذه المسرحية الثانية : **رجل كالآخرين** ، على مستويين : مستوى المأساة البرجوازية من ناحية ، ومستوى الهوائية من ناحية أخرى ، فالواقع أن الحياة البشرية من الغرابة بحيث توقع الناس فى الخلافات التى يسببها سوء الفهم ، فهذا البطل ، يرى نفسه من خلال نظرة زوجتـه له ، فلا يرى الا صـورة رجل عظيم ، جدير بالاعجاب ، ولكن رأيه الشخصى فى نفسه يختلف عن ذلك ، ومن ثم فهو يعانى من هذه الازدواجية ، ويصرخ فى زوجته معلنا ذلك :

1 — LEMAITRE H., **Dictionnaire Bordas de littérature française,** Bardas, 1985.

[ان حبك موجه لشخص آخر ، دعينى أكن من أنا فعلا] •

مرة أخرى ، نجد أنفسنا أمام هذه القضية التى تؤرق (سالاكرو) : الانسان الذى يبحث عن حقيقة نفسه ، ثم قضيـة عدم المواءمة بين الرجل والمرأة فى الحياة الزوجية •

أما مسرحية : **الأرض كروية** ، فهى نقد لاذع للحياة فى البلاد ذات النظم الجماعية •

[لقد حققت هذه المسرحية نجاحا عظيما ، جزئيا ، بسبب التشابه بين (سافو نارولا) البطل وبين شخصية (هتلر)] [٢] •

وفى مسرحية : **قصة مضحكة** ، التى تعتبر من نوع الفارس الشائع فى مسرح الشارع ، فيشيع فيها ما يتمتع به ويتميز به (سالاكرو) من القدرة على التفنن والاختراع •

وكما رأينا ، فان فن (سالاكرو) يغطى جميع مستويات الكتابة المسرحية ، تلك المهنة التى يعتبر متمكنا منها ، مالكا لناصيتها : فنحن نجد عنـده ملامح من الفودفيل ومن الدراما الطبيعية ، ومن مسرح الشـارع ، ومن المسرح الفكرى ، يسخر كل هذه الوسائل الفنية للتعبير عن عبث الحياة ، وعن موت الضمير فى الكون • حتى التمرد ضـد الظلم فى مسرحية : **ليـالى الغضب** أو النقد اللاذع فى مسرحية : **الأرخبيل الأسود** •

[لا يمكن أن ينجح حقيقة فى طرد اليأس والقنوط (•••) ومن ثم كان لجوء (سالاكرو) الدائم الى « قفشات » الفودفيل ومسرح الشارع] [٣] •

---

2 — VAN TIEGHEM Ph., **Dictionnaire des littératures, t. III,** R. U. F. 1968.

3 — LEMAITRE H., op., cit.

وأخيرا ، اذا كانت وسائل (سالاكرو) الفنية ، وبخاصة طريقة الرجوع الى الوراء (فلاش باك) جعلت منه فى ذلك العصر أحد رواد الطليعة فان :

[اهتمامه بذوق الجمهور التقليـدى قـد حال دون انطلاقه فى البحث والحداثة] (٤) .

***

4 — SIMON A., **Dictionnaire du théâtre français contemporain,** Larousse, 1970.

الفصل التاسع

بابلو بيكاسو

(العودة الى البساطة الأولى)

أشهر فنان فى القرن العشرين ، وشخصية فريدة فى عصره ، فمع أنه ظل وثيق الصلة بالتكعيبية التى كان وراء ظهورها الى النـور ، وكانت هى وراء تحقيق شهرته ومجده ، ظل (بيكاسو) فنانا مستقلا عن كافة المدارس الفنية ، كمـا أن عبقريته الخلاقة ، الساعية دوما الى التحديث والتجديد ، هى سمة العصر الذى نعيش فيه •

واذا اردنا أن نتتبع حياة (بيكاسو) الفنية ، وجدنا أنه نشأ وترعرع فى مدينة برشلونة بأسبانيا ، حيث كان يتردد على ملهى (القطط الأربعة) الذى كان مركز البوهيمية الأدبية والفنيـة فى ذلك العصر ، وارتبط فيـه بأصدقائه ، ومنهم مترجم حياته (سابارتيس) •

ومنذ مطلع القـرن (١٩٠٠ م) انتقل (بيكاسو) الى باريس عاصمة الفنون ، حيث أمضى عدة سنوات فى عسر وبؤس • ثم تعرف الى عدد كبير من الكتاب ، منهم (ماكس يعقوب) و (رينال) و (سالمون) • وفى عام ١٩٠٥ م ، بدأت علاقته بالشاعر (غيوم أبو للينير) الذى أصبح من فوره الداعية لفنه والمدافع عنه • وخلال أعوام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨ م) انتقل (بيكاسو) الى مدينة (روما) بصحبة الكاتب والشاعر (كوكتو) • وفى عام ١٩١٧ م تعاون مع فرقة الباليه الروسى التى كانت فى أوج مجدها [1]•

1 — CHARMET R., **Dictionnaire de l'art contemporain**, Larousse, 1965.

والحقيقة أن (بيكاسو) يهمنا هنـا بوصفه كاتبا مسرحيا ، ففى فترة من فترات الكسل والخمول ، كتب (بيكاسو) مسرحية بعنوان : **الرغبة بشق الأنفس** قام بتمثيلها فى بيته بعض أصدقائه ، منهم (سارتر) و (سيمون دى فوار) و (ميشيل ليريس) و (ألبير كامو) • ثم قام باخراجها (جان جاك لوبيل) عام ١٩٦٧ م •

وقد عرف (بيكاسو) نشاطه الفنى على النحو التالى :

[حيـاتى الفنية كلهـا لم تكن سوى صراع دائم ضـد الرجعية وضـد الموت فى الفن] •

ثم تعمق فى التعريف ، بمناسبة قيامه بزيارة معرض رسوم للأطفـال حيث قال :

[فى سـنهم ، كنت أرسم مثل رافائيل • ولكن كان لابد لى من حيـاة كاملة لكى أتعلم أن أرسم مثلهم] •

ولعل فى هـذه العـودة الى البساطة الأولى ، الى الفردوس المفقـود تعبيرا مؤثرا عن مأساة الحضارة فى القرن العشرين •

واذا عدنا الى المسرحية وجدنا أنها تتألف من ستة فصول ، وتعرض لنا مجموعة من الشخوص ، على حد تعبير (ريمون كينو) الذى شارك فى عرض المسرحية فى بيت المؤلف :

[يصلون فى أغلبهم الى ارتفاع أصابع القدم] [٢] •

عشرة شخوص أو عشرة رموز ، القدم الكبرى (الشخصية الرئيسـة) والفطيرة وابنـة عمها ، وكلبان توتو ، والصمت ، والقلق السمين ، والقلق

2 — QUENEAU R., **Bâtons, chiffres et lettres,** Paris, Gallimard 1965, coll. « Idées ».

النحيف ، والستارتان • تقــوم (القــدم الكبرى) بكتــابة رواية تتجاوز صفحاتها (٣٨٠٫٠٠٠) ثلاثمائة وثمانين ألف صفحة ، والجو برد شــديد ، فالأقدام تئن من الألم • وهذه (الفطيرة) تأتى لزيارة (القــدم الكبرى) • ويشكو الجميع •

وها هو (القلق السمين) و (القلق النحيف) يتبادلان اعترافات الحب ، في حين تشرح (القدم الكبرى) مشاعرها (للفطيرة) •

فى الفصل الرابع نشاهد جميع الشخوص فوق المنصة ، تضرب بأقدامها • يتحرقون جميعا شوقا الى كسب الجائزة الكبرى ، والجميع يكسبون •

هذه المسرحية الغريبة لا تتضمن شاعرية تلقائية وحسب ، انما تعرض لنا لوحات تتحدث فيها الشخوص بلغة متحررة من كل أعراف وتقاليد حون قضاياها التى تتلخص فى حب (القــدم الكبرى) (للفطــيرة) وغراميات (القلقين) • ولا تهمــل المسرحية العــالم الخارجى ، كما يشــير الى ذلك (أندريه بروتون) :

[نلمح فيها أصداء « للظروف العسيرة » التى كانت سائدة فى البــلاد خلال شتاء عام ١٩٤١ م ، البرد والجوع اللذين عاناهما (بيكاسو) وعاناهما الناس جميعا] •

كذلك تشير المسرحية الى القضايا الكبرى فى الأدب الأسبانى :

[فى هذه المسرحية يتعرض (بيكاسو) للموضوعات الكبرى التى يعالجها الأدب الأسبانى ، وتتلخص فى قضيتين هامتين : الجوع والحب] [٤] •

3 — PICASSO P., **Le Désir attrapé par la queue,** Paris, Gallimard, 1945, coll., « Métamorphoses ».

4 — BEHAR H., **Le Théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard, 1979.

ان هذه المسرحية التى كتبها (بيكاسو) بين الرابع عشر والسابع عشر من شهر يناير عام ١٩٤١ م تعتبر شاهدا من الشواهد الأخيرة على الحركة السريالية ، وهو عمل حافل بالفكاهة التى تعتمد على طرائق الكتابة السريالية ، كما أنها تتضمن الكثير من الجرأة الجنسية ،وتشتمل على ألعاب لغوية تقوم على العبـارات الجاهزة (كليشيهات) الممسوخة المشـوهة ، وعلى توافقات صـوتية حقيقة بأن تثير اعجـاب الكتـاب الطليعيين ، وبخاصـة (أوجين يونسكو) .

المسرحية الثانيـة التى كتبها (بيكاسـو) بعنوان : **الأربع بنـات** ، تعتبر النقيض المعارض فى فترة ما بعد الحرب للمسرحية الأولى .

وأول ما يلفت النظر فى هذه المسرحية أن طابع السريالية الغريب فيها أكثر من سابقتها . وتعتمد المسرحية على جـانبين متوازيين ، جانب حركى ، وجانب كلامى لا يلتقيان الا فى القليل النادر .

[الخط الحركى يدخلنا فى عالم الطفولة الطاهرة بما يحفل به من ألعاب ، مثل : الرقص والجرى وألعاب الاستخفاء ، يذكرنا بجو الجنيات الأخاذ ، ولا نستغرب أن نرى مطرا من الدموع] [٦] .

فهذه عنزة تقـوم الفتيات بمداعبتها وملاطفتها ثم ذبحها ، مشـاهد سحرية ، ثم يظهر حوض لتربية الأسماك وسط المنصة .

وفى المشهد الثانى تظهر لنا الفتيات فى ضوء القمر ، اثنتان منهن تشعران بالرهبة من الليـل ، يقمن بالاستحمـام فى بحيرة . ويرقصن مع العنزة التى

---

5 — **Dictionnaire des Oeuvres contemporaines,** Laffont-Bompiani, 1968.

6 — BEHAR H., op., cit.

عادت الى الحيـاة من جديد ، فى جو تحف به النجوم والقمر والصراصير والضفادع والبلابل •

لكن البنات لا يكتفين بالضحك والغناء ، بل يتكلمن أيضا :

[ولغتهن تارة تكون شـاعرية ، وتارة ماجنة ، أشـبه بنبات متسلق ، أو شهرة شهوانية] (٧) •

وتتكلم البنات ليعبرن عن الطبيعة ، الطبيعة بأسرها ، والعوالم كلها •

[فيض من الكتـابة التلقائيـة ، حيث الصـورة تتلاحم ، بلا نظـام ولا ترتيب] (٨) •

فى هـذا العـالم الذى صـاغه (بيكاسـو) لا للتـأثير ولا للاثارة ، وانما للايحاء •

[هذه الروح الطفولية المتدفقة تطغى على المسرحية كلها ، انها تمجيد للمعانى المفقودة التى يعتز بهـا (بيكاسو) : الطهـر والنقاء والبـراءة ، والابداعية التى لا تحدها حدود فى عالم الأطفال] (٩) •

ولا يفوتنا أن نشير الى سمات التصوير المعـاصر ومسرح اللا معقول اللذين يلتقيان فى رفضهما للعناصر القصصية ، والمعانى المتتابعة الواضحة ، وحدبهما على عوالم الأحلام والرؤى ، بما تحفل به من فوضى وخلط ، وصور شاعرية هى فى الحقيقة كما عبر عنها (مارتان اسلان) :

[التصـوير المـادى للواقع العميق لنمـاذج الوعى المستفيق والوعى البـاطن] (١٠) •

---

٧ — المرجع نفسه •

٨ — المرجع نفسه •

9 — MARJOWITZ CH., **Picasso, Les Quatre Petites Filles**, Gallimard,1968.

10 — ESSLIN M., **Théâtre de l'absurde**, Buchet/Chastel, 1977.



الخــاتمــة

يتضح مما أسلفنا أن المسرح الجديد يندرج تحت روح المعارضة التى تعتبر من الصفات البــارزة فى المجتمعات المعاصرة ، ويعتمد هــذا المسرح الحديث على سلسلة من الادانات أو الاتهامات الموجهة ضد الأعراف السائدة •

فبادىء ذى بدء ، يرفض الكتاب الجدد الانتماء لأى مذهب ، أو الالتزام بأى فلســفة • فهم يستبعدون الأدب الهادف ، وبصــفة عامة يستنكرون الاهتمامات التى تخرج عن اطار الفن ، لقد أدار المسرح الجديد ظهر المجن للتقاليــد الراسخة ، فهو يرفض الميلودرامات السياسية الواقعيــة من نوع المسرحيات التى كتبها (سارتر) ، كما يرفض مسرحيات البوليفار ، أو مسرح الشارع ، أو مسرح الشباك ، وبالمثل يدين المسرح الحديث الدراما الدينية التى كتبها (كلوديل) والمسرحيــات المتفــائلة من نوع مسرحيــات (جان جيرودو) •

وبالمثل ، يعبر المسرحيون الجدد عن احتقارهم للمذهب الواقعى ، الذى يهدف الى تحرى الدقة فى تصوير الحياة اليومية فى حين أنهم يرون أن الفن ينبغى أن يحل رموز الواقع ، فهذا (بيكيت) يندد :

[بالفن الواقعى : « تلك القــوائم والكشوف من السطور والأســطح ، وابتذال أدب التعليم الذى لا يساوى شيئا »] [1] •

كذلك يحمل المسرح الحــديث على المسرحيات التى تعتمــد التحليلات النفسية فهو يرفض :

1 — BECKETT S., **Proust, Londres, Chatto and Windus**, 1931.

[الألغاز التى تطلب حلولا (•••) والشخوص الواضحة] [٢] •

وبالمثل مبــدأ السببية ، ليس له مكان فى المسرح الحديث ، فأى عمل يمكن أن يرجع الى عدة أسباب متناقضة فى ظاهرها ، اذ أن المنطق التقليدى أصبح ممجوجا ومرفوضا ، لأنه ينكر التناقض وتعدد الأسباب •

ان روح المعارضة فى المسرح الحديث تذهب الى حد رفض « الأدب » الذى يعتمد على النصوص ، فهو يحمل على البلاغة أو الأسلوبية التى تمثل أحد أعمــدة المسرح الكلاسيكى ، فالمسرح الجــديد يهتم بجوهر المسرح ، بالمسرحانية كما أسلفنا ، التى تقدم الكثير من وسائل التعبير التى لا تمثــل فيها اللغة البشرية الا وجها واحدا •

قصارى القول ، يتلخص موقف المسرح الجديد فى مقاطعة الماضى ، الذى مضى وقته ، ولم يعد يجارى العصر ، فها هم الكتاب المحدثون يدينون الوسائل التقليــدية العقيمة التى تتسم بالســذاجة والبساطة ، والبناءات المستهلكة المصطنعة •

ويتميز ما يكتبه هؤلاء المحدثون من كتاب المسرح ، باهمال الأبهة التى تشيع فى الاخراج ، فهم يجتهدون فى جعل المسرح فنا خالصا ، بشكل مطلق ، كما فعل (تريستان تزارا) فى مسرحية : **منــديل من السحب** ، حينما ألغى خلفيات المسرح (الكواليس) ، وأغلق منصــة التمثيل ، كاشفا عن جميــع التغيــيرات التى يجــريها الشخوص ، وجعلها تتم على مسمع ومرأى من المشاهدين ، كاشفا بذلك النقاب عن الأساليب المسرحية ، وكما فعل (أنتونان أرتو) حينما حاول خلق مسرح كامل شامل يعتمد اعتمادا كاملا على الممثلين أنفسهم •

واذا كان (أرتو) لم يغير من وسائل المسرح الشرعيــة ، واذا كان لم يسخر وسائل جديدة ، فقد جعل لهــذه الوسائل صدى جديدا ، وذلك بتغيير

2 — IONESCO, **Notes et Contre-Notes**, Gallimard, coll. « **Idées** », 1962.

أماكنها داخل المجموعة ، وباستغلالها الى أقصى حدود طاقاتها • كان (أرتو) يحترم الوسائل التقليدية ، ومن هذه الزاوية ظل أديبا يهتم بالنص ، أما الثورة الحقيقية التى تمثلت فى اكتشاف وسائل جديدة ، فقد كانت من صنع الدادية التى رفضت كل اعتبار فنى ، وألغت الأولوية التى كان يتمتع بها النص فى المسرح ، وأقامت العرض المسرحى على أسس جديدة ، هى ـ باختصار شديد ـ العلائق المباشرة بين الممثل والمشاهد •

واذا كانت الدادية حركة سلبية ، فان السريالية بعد مرحلة الهدم الدادية ، حاولت أن ترسم طريقا جديدا ، باستخدام وسائل فنية يسخرها المسرحيون الجدد فى تجربتهم الجديدة • فالسرياليون يرون ، كما يرى كتاب المسرح الجيد ، أن الفكاهة أمضى سلاح لزلزلة نير النفاق والتملق • ذلك لأن الكاتب الفكه يحاول أن ينفصل عن الحياة ليحكم عليها من موقع المشاهد • فالحقيقة أن الحياة الواقعية تفقد طابعها الجاد وتصبح مادة للسخرية لمن يستطيع أن ينظر اليها دون اكتراث•فالفكاهة اذن تتطلب نوعا من عدم الاهتمام بالواقع الخارجى للأشياء ، انها وجهة نظر الانسان الذى يطالع لغط العالم واضطرابه من برجه العاجى ، أو من شرفة منزله •

ولكن الزراية بكل الأعراف تفضى بالضرورة الى التمرد على النظام القائم ، والى رفض التحيزات الاجتماعية والأفكار المسبقة والانضواء تحتها •

واذا كانت الفكاهة هى المبدأ الأول ، فالمبدأ الثانى هو المفاجأة أو الاندهاش ، وهو مبدأ سريالى وطليعى فى ذات الوقت ، فالحركتان تركزان على فكرة المطابقة الشاملة ، « فكل شىء يشبه كل شىء ، وكل شىء يجد صداه وسببه وقرينه ونقيضه فى كل مكان » ، كما يقول الشاعر العظيم (بول ايلو وار) •

الحركتان تريان الاندهاش فى الشىء العادى اليومى المبتذل ، كما تريان أن الشىء الغريب الخارق عادى سهل المنال •

فى هذا العالم الغريب ، تبدو الأحداث الخارقة عادية للغاية ، ولا مكان للعقليـــة النقدية ، وتختفى التناقضات ، ذلك هو العـــالم المسحور ، عالم السرياليين الذين يبتعـــدون عن عالم الواقع لكى يلجـــأوا الى عالم الرؤى والأشباح والأطياف ، لأنه « فقط على مشارف الخيال ، فى تلك النقطة التى يفقد فيها الانسان السيطرة على نفسه ، تتهيأ كل الفرص أمام أعمق الانفعالات الانسانية لتعبر عن نفسها » •

ثم يأتى الحلم مبدأ ثالثا ، للسرياليين ، وهو فى الوقت ذاته مصدر من مصادر الالهام التى يعتمد عليها كتاب المسرح الجديد •

فهذا (جيرار دى نرفال) بوصفه رائدا من رواد السريالية ، يثبت من خلال انتاجه الأدبى ، أن للخيال أيضا نصيبا كبيرا من الواقع ، لا يقل عن نصيب اليقظة • ويرى (نرفال) أن الأحلام تسمح للانسان بالتوغل فى ذاته والوصول بذلك الى المعرفة الكبرى •

الحلم اذن ، وســـيلة للمعرفة كالتفكير الواعى سواء بسواء ، وينبغى دراسته بهذا الاعتبار •

كذلك ، فان السريالية « هى أيضا محطمة القيود » وهى فى ذلك شبيهة بالطليعة ، ان ما يسم الأحلام من التفكك والغرابة يقود الى التفكير فى المرضى النفسيين ، الذين يقدمون لنا بعالمهم الخاص امكانيات عظيمة لمعرفة أنفسنا • ان هؤلاء المرضى الذين أداروا ظهورهم للحياة الخارجية يعرفون عنها أكثر مما نعرف ، فالواقع أن الخيـــال فى عالم هؤلاء المرضى هو السيد المسيطر ، فعقولهم تنتقل فى خفة ورشاقة بين المتناقضات والأشتات التى تبدو كذلك لرجل الشارع وحسب • انهم ليسوا متلائمين مع الحياة اليومية ، ولكنهم واثقون من عالمهم ثقتنا بعالمنا ، ومن ذلك أن (ايرنست جينجيبناش) فى رسالة له الى (أندريه بروتون) يذكر فيها رده الذى وجهه الى الطبيب الذى أراد أن

يصرفه عن مخاطر « الكتابة التلقائية » ، فيقول ردا على تحـذير الطبيب : « اننى أفضل مساراتى الفكرية اليائسة البائسة على مسارات الوعى المنطقية العـاقلة » .

عن طريق هذه الوسائل الفنية المختلفة التى تمثل مبادىء السريالية وعن طريق اهمال كل نشاط واع مقصود ، أى فى حالات الحلم والجنون ، يتجلى اللا وعى أو البـاطن بشكل عفوى تلقائى ، وحينئذ يسمح للكتـابة التلقائية بنقل رسائله .

ولكن الاستغراق فى مثل هذه الحالات يقضى بالابتعـاد عن ملاحقات العـالم الخارجى . ان (فيليب سوبو) و (أندريه بروتون) تدربا بهـذه الطريقة ، وأتاحا لباطنهما فرصة التحدث ليملى عليهما ما كتباه معا ، وكانت الثمرة هى مسرحية: **المجالات المغناطيسية** ، كمـا أسلفنا ، التى لم تكن سوى « أول تطبيق لهذا الاكتشاف » .

كانت فترة الانتاج المسرحى فى الخمسينيات فترة متميزة ، سبقت خبرة الانسان وتجاربه فى ذلك العصر ، لقد ذاعت شهرة (بيكيت) و (يونسكو) و (آداموف) و (جينيه) وأصبحوا جزءا لا يتجزأ من بنية المجتمع الاستهلاكى الجديد ، وهنا يعن لنا سؤال :

ترى هل هؤلاء الكتاب طواهم المجتمع الجديد ؟ هل هضمهم سوق العرض كما يهضم أى سلعة ؟

الحقيقة أن الروح الهجومية التى وسمت المسرح الطليعى ، ما تزال قائمة ، غير أننا من فرط التعرض لها ، فقدنا الاحساس بقوتها وفاعليتها .

(ان القوة الهجومية فى هذه المسرحيات ما تزال قابعـة فيها ، غير أن أحاسيسنا تبلدت بحيث لم نعد نشعر بها) [٣] .

3 — DUVIGNAUD J. et LAGOUTTE J., **Le Théâtre français contemporain**, coll. « tt », Larousse, 1974.

ومنذ سنوات بدأ الحديث عن التلقائية فى جميع مجالات الحياة : السياسية والادارية والثقافية والمسرحية ، وفيما يتعلق بالمسرح ، تعنى هذه الكلمة التحول من المسرح المنظم المقنن الى فن مسرحى يضرب جذوره فى أعماق الحياة اليومية عن طريق وسائله الفنية الجديدة ، حتى أن كتاب المسرح الجديد لم يعودوا يحملون هذه الصفة ، ان (يونسكو) و (بيكيت) لم يعودا كاتبين طليعيين ، وانما اندرجا فى قائمة الكلاسيكيين ، واذا كانت كلمة الطليعية قد مضى وقتها ، الا أن نفرا من الكتاب الجدد أصبحوا ينتمون اليها ، نذكر منهم : (دورا) و (ساروت) و (بانجيه) و (دوبيار) • ومع ذلك فهؤلاء الكتاب هم فى الأصل روائيون لم يحققوا على خشبة المسرح ما حقق (بيكيت) و (يونسكو) من نجاح •

وغنى عن البيان أن المخرجين المسرحيين هم الذين يتولون الآن توجيه الفن المسرحى نحو تجارب جديدة ، منها تجربة « مسرح الرعب » التى هيأ لها (آرابال) مع (توبور جودورو وسكى) وآخرين •

ولعل أشهر تجربة مسرحية جديدة ، هى تجربة « مسرح الحياة » التى بدأها (جوليان بيك) وزوجته •

بالنسبة لسائر هؤلاء المسرحيين الذين هم فى حقيقة الأمر من تلامذة (أنتونيان أرتو) والدادية والسريالية ، فان العرض المسرحى يهدف الى تحرير قوانا الكامنة القابعة فى الأسر ، والحقيقة أن « مسرح الحياة » يشترك مع مسرح الطليعة فى تبنى بعض المنطلقات من مثل التمرد والصدمة والحلم ، ولكن لا ينبغى أن يقودنا ذلك الى وجود تشابه كامل أو تقليد بين التجربتين ، لأنه على الرغم من نقاط التشابه فهناك نقاط خلاف كبيرة بين المسرحيين ، فعلى سبيل المثال ، وبالرغم من حملة المسرحيين على اللغة والبلاغة ، الا أن (يونسكو) و (بيكيت) وزملاءهما يهتمون باللغة ، بل ويضفون عليها قيمة

رمزية ، الأمر الذى لا وجود له بالمرة فى تجربة (جوليان بيك) مدير « مسرح الحياة » •

لقد ألقت فرقة « مسرح الحياة » الاضطراب فى الأوساط المسرحية فى الوقت الذى بدا فيه أن مسرح طليعة الخمسينيات وتجربة (برخت) الثورية قد مضى وقتها ، ولعل الشـبه كبير بين تجربة « مسرح الحيـاة » وتجربة « مسرح الأحداث » Happening ، مع أن التجربة الأخيرة لم تستطع بعد أن تجعـل لها منهجا متكاملا يجمع القوى شـبه الوحشية التى تسعى الى تفجيرها •

وفى ختام هذا البحث ، يمكن أن نؤكد على حقيقتين اثنتين : الأولى هى أن مسرح العبث كغيره من الموجات المسرحية ما هو الا مغامرة جديدة (لعلها المغامرة الكبرى) فى تاريخ هذا الفن ، محاولة لتخليص منصـة التمثيل من الأعراف والتقاليد التى مضى وقتها وران عليها الدهر •

أما الحقيقة الثانية فهى أنه منذ الآن وحتى جيـل قادم ، سوف يظهر نوع جديد من المسرح لكى يحل محل هـذا المسرح الحديث وينقض معـاييره وقواعده التى استقرت ، ولعل خير ما نختتم به هذا البحث سطور من قاموس المسرح الفرنسى المعاصر يحلل فيها (ألفريد سيمون) هذه الحقائق ، ويلخص فيها التجربة المسرحية المعاصرة :

[لقد جعلت أحداث مايو (١٩٦٨م) الحاجة ملحة الى المشاركة والى الذاتية • ففى نظر المعارضين يختلط الجمهور الجديد بجمهور المجتمع المعزول . جمهور المستهلكين • والمسرح لم يخلق للتسلية ، ولا لبث الطمأنينة ، بل على العكس من ذلك ، فقد وجد لكى يثير القلق ويستثير ويوجه سياسيا ، ليس عن طريق توزيع المذاهب الجاهزة ، وانما ليحث الجماهير على المعارضة ، ومن ثم كان السعى الى تضمين العرض المسرحى الحركية أو الدينامية الجماعية ، والى

الغاء الفصل التقليدى القائم بين الممثل والمشاهد ، والى اتاحة الفرصة للممارسة التلقائية الخلاقة وروح النقد ، هذا الاتجاه المسرحى يرجع فنيا الى (أنتونان أرتو) ، أما من الوجهة العلمية فهو متأثر بالبحوث النفسية والدراسات الاجتماعية الحديثة • فمسرح الأحداث Happining وثيق الصلة بالدراما النفسية والدراما الاجتماعية ، وهو يعلن أن « العالم فوق منصة تمثيل » كما يدعو الى اعادة النظر فى المسرح بوصفه مؤسسة اجتماعية • وهذا النوع من المسرح هو أيضا « ضد — مسرح » ، ومسرح الطليعة حينما ظهر فى الخمسينيات كان يحمل أيضا هذه الصفة غير أن القائمين اليوم على شئون المسرح يسعون الى الوصول الى أبعد من ذلك ، الى تجاوز (يونسكو) عن طريق تدمير البناء والأشكال المسرحية المعروفة ، وتجاوز (برخت) عن طريق طبع العمل المسرحى بالسياسة الهمجية ، انهم يرددون دعوة الشاعر (لوتريامون) ويضيفون اليها أن « المسرح سيكون من صنع الجميع » ، لقد تمكن المسرح من سد الثغرة التى كانت تفصله عن الفنون الأخرى ، وتجعله متخلفا عنها ، وها هو ذا قد بلغ الحد الذى لم يبق أمامه من بعده الا أن يذوب فى الواقع وينصهر فيه] (٤) •

تم بحمد الله •••

---

4 — SIMON A., **Dictionnaire du théâtre français contemporain,** Larousse, 1970.

المراجع والمصادر

١ — المسرحيات :

1 — APOLLINAIRE G., **Les Mamelles de Tirésias,** éd. du Bélier, Paris, 1946.

2 — ARAGON, L., et BRETON A., **Le Trésor des Jésuites** in **Variétés,** No. hore série : Le surréalisme en 1929.

3 — ARAGON-BRETON, **Le Trésor des Jésuites,** 1927-1929. **poétique d'Aragon,** Livre-Club Diderot, t. IV, **in OEuvre**

4 — ALBERT-BIROT P., **Larountala.** Paris, Editions Sic, 1919.

5 — Id., **Grabinoulor,** Dénoël, Paris, 1933.

6 — CORNEILLE P., **Le Cid,** Larousse, 1952.

7 — DESNOS R., **La Place de l'Etoile,** Gallimard, 1978.

8 — GOLL Y., **Mathusalem.** Ed. de la Sirène, Paris, 1923.

9 — JARRY A., **Tout Ubu.** Paris, Le Livre de poche, 1962.

10 — MOLIERE, **Tartuffe.** Larousse, 1&60.

11 — PANSAERS C., **Les Saltimbanques, in Résurrection,** deuxième année, No. 5, Namur, 1918.

12 — PICASSO P., **Les Quatres Petites Filles.** Gallimard, 1968.

13 — Id., **Le Désir attrapé par la queue** ... in **L'Avant-Scène—théâtre,** No. 500, août 1972.

14 — RIBEMONT-DESSAIGNES G., Théâtre (**L'Empereur de Chine, Le Serin Muet, Le Bourreau du Pérou**). Gallimard, 1966.

15 — ROUSSEL R., **Impressions d'Afrique,** Paris, Lemerre, 1910.

16 — Id., **Locus Solus,** Paris, Lemerre, 1914.

17 — ————, **L'Etoile au front, L'Avant-Scène,** No. 476, 15 Juil. 1971.

18 — Id., **La Poussière de soleil.** Paris, Lemerre, 1926.

19 — SATIE E., **Le Piège de Méduse.** Paris, Galerie Simon, 1921.

20 — TORMA J., **Coupures,** suivi de **Lauma Lamer,** Pérou éditeur, Paris, 1926.

21 — Id., **Le Bétrou.** Collège de Pataphysique, 1955.

22 — TZARA T., **OEuvres complètes (La Première Aventures céleste de M. Antipyrine, La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine, Nouchoir de nuages.** Flammarion, 1975.

23 — VITRAC R., **Les Mystères de l'Amour,** Paris, N. R. F., 1924, coll. " Une OEuvre, un portrait ", repris dans R. Vitrac, **Théâtre, t. II,** Paris, Gallimard, 1948.

24 — Id., **Victor ou Les Enfants au pouvoir,** Paris, Denoël, repris dans R. Vitrac, **Théâtre,** Paris, Gallimard, 1946.

25 — Id., **Théâtre, t. III,** Paris, Gallimard 1964, (contient : (**Le Peintre, Mademoiselle Piège, Entrée Libre, Poison, L'Ephémère, La Bagarre, Médor.).**

٢ ـ كتب النقـد :

1 — ADAMOV A., L'Aveu, Paris, Sagittaire, 1946.

2 — Id., **Ici et Maintenant,** Gallimard, 1964.

3 — Id., **L'Homme et l'Enfant, Souvenir, Journal,** Paris, 1968.

4 — Id., **Théâtre II,** Paris, Gallimard 1955.

5 — APOLLINAIRE G., **Chroniques d'art** (1902-1918). Paris, Gallimard, 1960.

6 — ARAGON L., **Anicet ou le panorama,** Paris, Gallimard, 1921.

7 — Id., **Traité du style,** Paris, Gallimard, 1928.

8 — Les Collages, Paris, Hermann, 1965.

9 — ARTAUD A., **OEuvres complètes,** Paris, Gallimard, Tome I, 1956, Tome II, 1961.

10 — BARTHES R., **Théâtre Populaire, No. 18,** 1er mars, 1956.

11 — BECKETT S., **Dante ... Bruno ... Joyce,** in **Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress,** Paris Shakespeare et Cie, 1929.

12 — Id., **Proust,** Londres, Chatto and Windus, 1931.

13 — Id., **Three dialogues, Transition Forty-Nine,** Décembre, 1949.

14 — BEHAR H., **Jarry, le monstre et la marionnette,** Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972.

15 — BEHAR H., **Le théâtre Dada et surréaliste,** Gallimard, 1979.

16 — BOISDEFFRE P., **Les écrivains français d'aujourd'hui,** PUF, 1979.

17 — BRETON A., **Les Pas perdus,** Paris, Gallimard, 1924.

18 — Id., **Point du jour,** Paris, Gallimard, 1934.

19 — 'pl **Anthologie de l'humour noir,** Paris, Sagittaire, 1940.

20 — Id., **Manifestes du surréalisme,** Paris, Pauvert, 1962.

21 — Id., **Le Surralisme et la peinture,** Paris, Gallimard, 1965.

22 — CHASSE C., **Dans les coulisses de la gloire : d'Ubu Roi au Douanier Rousseau.** Paris, N. R. C., 1947.

23 — CORVIN M., **Le théâtre nouveau en France.** Paris, P. U. F., 1963, coll. " Que sais-je ".

43 — MAGNY O., **Samuel Beckete et la Farce métaphysique,** dans " **Cahiers Renaud-Barrault** " No. 44, Octobre, 1963.

44 — MARCEL G., **La Crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme,** dans **La Revue théâtrale,** No. 39, 1958.

45 — MIGMON P., **Le théâtre contemporain,** Hachette, 1969.

46 — ONIMUS J., **Beckett** coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, Paris, 1968.

47 — PIA P., **Apollinaire par lui-même,** Paris, Le Seuil, 1958, coll. " **Ecrivains de toujours** ".

48 — PRONKO L., **Théâtre d'avant-garde,** Denoël et L. C. Pronko, 1963.

49 — RAILLARD G., **Aragon.** Paris, éd. universitaires, 1964, coll. " Classiques du XXe siècle ".

50 — ROUSSEL R., **Comment j'ai écrit certains de mes livres,** Paris, Lemerre, 1935.

51 — SERREAU G., **Histoire du " nouveau-théâtre ".** Paris, Gallimard, 1966, coll. « Idées ».

52 — STYAN J. L., **The Dark Comedy,** Cambridge University Press,1962.

53 — TZARA T., **Le surréalisme et l'après-guerre.** Paris, Nagel,1947.

54 — TZARA T., **Sept manifestes Dada,** Lampisteries. Paris, Pauvert, 1963.

55 — VERNOIS P., **La dynamique théâtrale d'Ionesco,** Klincksieck, Paris, 1972.

56 — WELLWARTH G., **The theatre of Protest and Paradox,** New York Press, 1964.

24 — DHOMME S., **Des auteurs à l'avant-garde du théâtre,** dans **Cahiers Renaud-Barrault, No. 13,** Octobre 1955, coll. L'Action théâtrale.

25 — DOMENACH J. M., **Le retour du tragique,** Seuil, Paris, 1967.

26 — DORT B., **Théâtre Populaire, 1er Mai,** 1956.

27 — Id., **Théâtre Public,** éd. du Seuil, 1967.

28 — DUPLESSIS Y., **Le surréalisme,** PUF, 1950.

29 — DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., **Le théâtre contemporain culture et contre-culture,** Larousse, coll. «tt», 1974.

30 — FERRY J., **Une étude sur Raymond Roussel.** Paris, Arcanes, 1953.

31 — GROSSVOGEL D., **Four Playwriths and a Prostscript,** Cronell University Press, 1962.

32 — IONESCO E., **Notes et Contre-Notes,** Gallimard, 1962.

33 — Id., **Entretiens avec Claude Bonnefoy,** Belfond, 1966.

34 — Id., **Journal en miettes,** Mercure de France, 1967.

35 — Id., **Présent Passé ... Passé Présent,** Mercure de France 1968.

36 — Id., **Découverts,** Genève, Albert Skira, 1969.

37 — JACQUART E., **Le théâtre de dérision,** Gallimard, 1974.

38 — JOTTERAND F., **Georges Ribemont-Dessaignes.** Seghers, 1966.

39 — KOTT J., **Shakespeare notre contemporain,** Payot, Paris, 1962.

40 — LACOTE R., **Tristan Tzara.** Paris, Seghers, 1952.

41 — LAMONT R., **La farce métaphysique de Samuel Beckett,** in « Sxmuel **Beckett, configuration critique 8** » 1964.

42 — LEBEL J. J., **Entretiens avec Julian beck et Judith Malina, Living Théâtre,** Belfond, 1969.

٣ – مراجـع اخـرى :

1 — BEAUDELAIRE CH., **Les Fleurs du Mal.**

2 — Id., **OEuvres Posthumes et Correspondances,** éd. E. Crépet, 1887.

3 — Id., **Curiosités esthétiques,** E. Crépet, 1868.

4 — BERNANOS G., **Lettre aux anglais,** 1942.

5 — BLOCH J. R., **La Nuit Kurde,** 1925.

6 — Id., **Offrande à la politique,** 1933.

7 — Id., Naissance d'un ailleurs, 1938.

8 — CHAR R., **Commune présence,** 1978.

9 — CHARMET R., **Dictionnaire de l'art contemporain, larousse,** 1965.

10 — **Dictionnaire des OEuvres contemporaines de tous les pays,** Laffont-Bonpiani, 1968.

11 — ELLUL J., **Les Révoltes contre la Révolution,** Calmann-Lévy.

12 — FRENAUD A., **Haeres, 1982.**

13 — JOUVE P-J., **La Vierge de Paris, 1944.**

14 — LEMAITRE H., **Dictionnaire Bordas de littérature française,** 1985.

15 — MASSON L., **Délivrez-nous du mal** 1942.

16 — Id., **Poèmes d'ici, 1943.**

17 — Id., **Chroniques de la grande nuit,** 1943.

18 — MENDEL G., **De la crise de génération,** Payot, 1960.

19 — Id., **Pour décoloniser l'enfant,** Payot, No. 242.

20 — Id., **—Pour une autre société,** Payot, 1962.

21 — Id., **La Révolte contre le père,** Payot, No. 197, 1968.

22 — Id., **La chasse structurale,** Payot No. 328, 1965.

23 — MILLET K., **La Politique du Mâle,** Stock, 1970.

24 — MONTAIGNE M., **Essais, Livre II.**

25 — PALOCZI-HORWATH G., **Le Soulèvement mondial de la Jeunesse,** Laffon, 1978.

26 — PARAF P., **Les Grandes Contestations de l'histoire,** Payot, Paris, 1973.

27 — PARTURIER F., **Y a-t-il encore des hommes ?** Albin Michel, 1980.

28 — RABELAIS F., **Le Quart Livre.**

29 — Id., **Le Cinquième Livre.**

30 — RIMBAUD A., **Une saison en enfer,** 1873.

31 — SIMON A., **Dictionnaire du théâtre français contemporain,** Larousse, 1970.

32 — VAN TIEGHEM PH., **Dictionnaire des littératures,** 3 volumes, PUF, 1968.

الفهرس

رقم الايداع بدار الكتب القومية

١٥٩١/٨٨

الترقيم الدولى ١ — ٠٢٨٩ — ١٠ — ٩٧٧

شركة دار الاشـــعاع للطباعة

١٤ شارع عبد الحميد — جنينة قاميش

السيدة زينب — القاهرة

ت : ٣٦٣٠٤٦٩